Der Weg zur Form

Paul Ernst



DER WEG ZUR FORM

DER WEG ZUR FORM

ÄSTHETISCHE ABHANDLUNGEN

VORNEHMLICH ZUR TRAGÖDIE UND NOVELLE / VON

PAUL ERNST



IM VERLAGE VON JULIUS BARD
BERLIN 1906

IM AUFTRAGE VON HANS VON MÜLLER
GEDRUCKT VON POESCHEL UND TREPTE
LEIPZIG, HERBST 1905 BIS FRÜHJAHR 1906

Aus einer grossen Menge von ästhetischen und kritischen Aufsätzen habe ich die nachfolgenden Stücke ausgewählt, welche mir Gedanken zu enthalten schienen, die vielleicht nicht gerade neu sind: man muss sich wohl bescheiden, dass jede Zeit in diesen Dingen immer nur die ihr entsprechenden Gedanken früherer Zeiten wiederfindet. Aber ich habe sie für mich und aus mir gefunden, und bin mir bewusst, dass sie für unseren gegenwärtigen Kunstzustand Bedeutsamkeit haben können.

Die Aufsätze sind nach der Zeit ihrer Entstehung geordnet. Dass sie Widersprüche enthalten, begreift sich aus dem Umstande, dass sie Entwicklungszeichen sind. Ich begann mit dem Jahre 1898, weil erst von da an das Streben nach klassischer Kunst in mir lebendig wurde; in älteren Aufsätzen suchte ich mich über Dinge aufzuklären, die heute keine Bedeutung mehr haben.

Wegen des persönlichen Charakters dieses Buches setzte ich einige Bemerkungen über mich selbst vor.

In herzlicher Dankbarkeit widme ich es Hans von Müller, dessen Anregung und Opferwilligkeit es sein Entstehen verdankt.

INHALT

BEMERKUNGEN ÜBER MICH SELBST.

Was in dem Leben eines Schriftstellers Wichtigkeit hat, findet eigentlich Ausdruck in seinen Schriften, nämlich die Gedanken und Strebungen, die ihn zu Wahl und Gestaltung seiner Stoffe treiben und damit zur Wirkung ins allgemeine. Wenn das freundliche Interesse der Leser über dieses Wesentliche hinaus auch noch Nachrichten über den äusseren Lebensgang wünscht, so möge dieser Wunsch eine Entschuldigung des Schriftstellers sein, der ihm nachgibt.

Ich wurde im März 1866 in Elbingerode am Unterharz als Sohn des Grubensteigers Ernst geboren, der die Aufsicht über die dortigen Manganerz- und Eisensteingruben hatte. Von mütterlicher Seite hänge ich mit dem Komponisten Heinrich Schütz zusammen, dem Vorläufer von Bach und Händel, von väterlicher stamme ich aus einer 1490 aus Antwerpen zugezogenen Nordhäuser Familie, die im 16. und 17. Jahrhundert die herrschende in der Stadt war und später durch Unglück mit Bergwerksbesitz verarmte; einer meiner Vorfahren war ein Freund Luthers und Beförderer der Reformation in Nordhausen. Nach dem Eingehen des Elbingeroder Bergwerks in meinem fünften Lebensjahre wurde mein Vater nach Clausthal im Oberharz als Pochsteiger versetzt.

Ausser einer von Kindheit an irrsinnigen Schwester, die in ihrem zwanzigsten Lebensjahre starb, war ich das einzige Kind meiner Eltern. Ich besuchte das Gymnasium unserer Heimatstadt bis zur Prima, verliess dann die Schule und vollendete meine Gymnasialzeit in Nordhausen. Zunächst wendete ich mich dem theologischen Studium zu an den Universitäten Göttingen, Tübingen und Berlin, verbrauchte aber diese ersten Studienjahre fast ganz auf philosophische Bemühungen in der damals uns jungen Leuten nahe-

liegenden neukantischen Richtung und betätigte so Interessen, die ich bereits auf der Schule gepflegt, und die mich damals in Konflikt mit den Lehrern unseres heimatlichen Gymnasiums gebracht hatten.

In Berlin wendete ich mich mit einer Sammlung frommer Gedichte an die Gebrüder Hart, die damals die Führer der Jugend waren, und wurde durch diese mit dem Kreise der jungen Dichter und Schriftsteller bekannt, aus denen später die Leiter der deutschen naturalistischen Bewegung hervorgingen; wir waren in einem Verein »Durch« zusammen, über den seitdem manches sonderbare berichtet wurde. Conradi hatte eben Berlin verlassen und war nach Leipzig gegangen, Holz und Schlaf wollten ihre gemeinsame Arbeit beginnen, Hauptmann hatte sein »Promethidenlos« erscheinen lassen. Ich gab mich ohne Widerstand den neuen Gedanken hin, ohne aber damals selbständig etwas schaffen zu können.

Der Grund war ein zwiefacher Einfluss anderer Art, dem ich gleichzeitig unterlag. In meiner Heimat hatte ich nichts von einem Elend der arbeitenden Klassen verspürt; in jahrhundertealten und sicheren Verhältnissen lebten alle, und wo es etwa Elend gab, war immer die Ursache persönliches Verschulden. In Berlin begegnete mir das Elend der unteren Klassen, dessen Grund ich damals noch nicht einsah, und gleichzeitig wurde ich durch einen Freund in die Lehren der Sozialdemokratie eingeweiht; der Freund war Bruno Wille, der den Philosophen der Sozialdemokratie, den geistreichen Dietzgen, gekannt hatte, der ein Lohgerber gewesen und ein in seiner Art ausgezeichnetes Buch, »Das Acquisit der Philosophie«, geschrieben hatte, damals aber schon über das Meer getrieben war. Trotz dem betonten Materialismus in den sozialdemokratischen Lehren fand sich doch eine Brücke zum Neukantianismus, die ja auch schon Friedrich August Lange

gegangen war. Damals standen die amtlichen Vertreter des Christentums noch schroff allem Sozialismus gegenüber, und das wurde mir der entscheidende Grund, die Theologie zu verlassen.

Fast gleichzeitig bekam ich Schriften Tolstois in die Hand, und zwar als erste einen Band, in dem die Bekenntnisse und die Abhandlung »Was sollen wir denn tun?« zusammen gedruckt waren. Die Mischung von genialer dichterischer Darstellungskraft, rousseauschem Glauben an die Güte und Gleichheit der Menschen, Selbstquälerei und unklarem Suchen, Idealisieren der unteren und Verhässlichen der oberen Stände kam auf einen so bereiteten Boden bei mir, dass ich von Tolstoi den tiefsten Eindruck empfing; einen tieferen Eindruck habe ich wahrscheinlich nie in meinem Leben gehabt, und die Nachwirkung spüre ich noch jetzt, nach mannigfaltigen Wandlungen und den Erfahrungen von fast zwanzig Jahren, die mich zu ganz anderen Ansichten gebracht haben. An Tolstoi schloss sich dann Dostojewsky, und damit, vornehmlich durch die Brüder Karamasow, eine noch tiefere Wirkung der russischen Gedanken.

Der Schluss, den ich aus all diesem für meine Lebensgestaltung zog, war ein gewisser Hass auf die Kunst als etwas Unsittliches, und der Wunsch, nach meinen Kräften für die Bestrebungen der arbeitenden Klassen zu wirken, die mir und uns allen damals als Bestrebungen nicht etwa nur zur Abschaffung von Not, Elend, Laster, Verbrechen und unsittlicher Knechtschaft erschienen, sondern auch zur Höherführung der Menschheit im ganzen.

Wenn ich jetzt an jene Zeit zurückdenke, so verstehe ich nicht, wie ein junger Mann bei unserer heutigen Erziehung durch unsere Religion, die Ansichten, die ihm in der Schule beigebracht werden, und die allgemein üblichen Meinungen auf solche

Gedanken nicht kommen kann, falls er ehrlich und energisch zu Ende denkt, was er gelernt hat.

Das Gegebene für meine Absichten war zunächst das Erwerben von staats- und volkswirtschaftlichen Kenntnissen und dann eine Tätigkeit als Volksredner und Journalist. So warf ich mich denn, mit bewusster Unterdrückung aller persönlichen Neigung zur Kunst, auf die neue Wissenschaft, indem ich natürlich mit dem Studium von Marx begann, dann aber mich zu den grossen älteren Theoretikern wendete. Von diesen hatte eine ganz besondere und ganz eigenartige Wirkung Sismondi. Dieser Theoretiker, der als Staatsmann, Historiker, vornehmer Herr aus alter Familie, mit der Landwirtschaft Vertrauter, durch seine italienischen Besitzungen mit den italienischen Verhältnissen, durch sein Exil mit England, durch Studium und politische Tätigkeit in Frankreich Bekannte eine unendlich viel günstigere Lage gehabt hat wie alle anderen Nationalökonomen, scheint mir einer der bedeutendsten Männer zu sein, die sich der Erforschung der sozialen Dinge gewidmet haben, und ähnlich wie Lavergne-Peguilhen aus denselben Gründen den ihm gebührenden Einfluss nicht zu besitzen, aus denen wahrhaft konservative Gesinnung überhaupt sehr selten ist. Damals spürte ich wohl Sismondis weiteren Blick, aber jugendliche Art lässt dem Willen einen zu grossen Einfluss auf das Denken, und so siegte dennoch Marx Klassenkampftheorie und materialistische Geschichtsauffassung; erst nach Jahren merkte ich dann, wie trotzdem Sismondis Gedanken in mir fruchtbar gewesen waren in aller Stille, während ich mich offen für einen »konsequenten« Marxisten gehalten hatte. Gleichzeitig mit diesen Studien, in jugendlichem Tatendrang, hielt ich dann Vorträge und Reden vor Arbeitern, was damals, unter dem Sozialistengesetz, noch seinen besonderen Reiz hatte durch eine gewisse Gefahr, und schrieb für

die wenigen sozialdemokratischen Blätter, die es in der Zeit gab; die stärkste Mitarbeiterschaft hatte ich bei der »Berliner Volkstribüne« die von Schippel als ein Organ der jungen und radikalen Leute begründet wurde, und bei der ähnlich jugendlichen »Sächsischen Arbeiterzeitung« in Dresden.

Inzwischen stellte sich, wohl durch allzugrossen Eifer verursacht, ein Lungenspitzenkatarrh heraus, der zunächst die öffentliche Tätigkeit abschnitt und mich zu anderthalbjährigem Aufenthalt in Görbersdorf zwang. In diese Zeit fiel die Begründung der freien Bühne, die Aufführung von Hauptmanns »Vor Sonnenaufgang« und Holz und Schlafs »Familie Selicke«, und der Sieg des Naturalismus in der öffentlichen Meinung; ich selbst hatte wohl den früheren Hass gegen die Kunst überwunden, vornehmlich, da uns allen der Naturalismus im engsten Zusammenhang mit der Sozialdemokratie stand, als Anklage und Verurteilung; aber für meinen Beruf hielt ich doch immer noch die politische Betätigung. An das Ende meines Görbersdorfer Aufenthaltes fällt meine Bekanntschaft mit einer jungen Russin, die ich bald darauf heiratete; nach elfmonatiger Ehe starb meine Frau, und das Kind wurde mir gleichfalls nach kurzer Zeit entrissen.

Wie ich aus Görbersdorf zurückgekehrt war, übernahm ich die Redaktion der »Berliner Volkstribüne« als Nachfolger Conrad Schmidts. In das Jahr, während dessen ich das Blatt leitete, fiel die Bewegung der »Jungen«, an der ich teilnahm. Der letzte Grund der Bewegung war eigentlich nur das jugendliche Temperament, und nur die politische Unfähigkeit der alten Führer, die sich sofort nach dem Aufhören des Sozialistengesetzes herausstellte, verlieh ihr eine Bedeutung und drängte verschiedene der begabtesten jüngeren Leute, mehr oder weniger offenkundig, aus der Partei. Ich selbst gab damals die Redaktion auf

und dachte mich eine Weile zurückzuhalten, um mich in der Stille weiterzubilden; damals erhielt ich aus der Erfahrung die ersten Zweifel an dem Wert demokratischer Institutionen. Später wurde mir durch historische Studien klar, dass hier in der Tat einer der grundlegenden Mängel der Demokratie liegt, dass in ihr die Regierenden keinen Nachwuchs erziehen können, wodurch ein zweiter grundlegender Mangel verstärkt wird, die Unfähigkeit der Anpassung an veränderte Zustände und des zeitgemässen (nicht theorieerdachten) Fortschrittes.

Zunächst schrieb ich eine Untersuchung über die gesellschaftliche Reproduktion des Kapitals bei gesteigerter Produktivität der Arbeit nieder, in der ich gewisse Lehren im zweiten Bande des Kapitals von Marx weiter zu entwickeln und neue Sätze zu gewinnen dachte, habe aber mit dieser Arbeit keinen besonderen Eindruck gemacht; wenigstens wurde sie als Dissertation für die Doktorpromotion angenommen.

Noch als Redakteur hatte ich die Freundschaft des alten konservativen Politikers Rudolph Meyer gewonnen, des letzten Konservativen von der Art der Thünen, Rodbertus, Hermann Wagener und Lavergne-Peguilhen. Meyer war eben aus Canada zurückgekehrt, wo er eine Farm gehabt hatte, und lebte, seines Nierenleidens wegen, um in der Nähe von Karlsbad zu sein, und weil er aus Deutschland exiliert war, in Böhmen. Ich verweilte eine zeitlang bei ihm, und als Resultat gemeinsamer Arbeit, bei der mein Teil jedoch natürlich neben seinem nur geringe Bedeutung hatte, erschien Meyers Buch »Der Kapitalismus fin de siècle«; sicher wird ein solches Zusammenarbeiten eines Hochtory, der sogar seinen Sohn hatte katholisch taufen lassen, wiewohl er selbst Protestant war, und eines Sozialdemokraten, der damals wenigstens innerlich religionslos war, immer sehr merkwürdig bleiben; es ist zwischen uns nie zu einer Differenz

gekommen, und die in dem Buch vertretenen Ansichten waren uns beiden gemeinsam; falls es überhaupt eine konservative Partei gäbe, die natürlich nicht eine Koalition zur Erhöhung der Beleihungsgrenze wäre, und falls ich noch den Wunsch hätte, mich politisch zu betätigen, so würde ich mich heute konservativ nennen, aber heute könnte ich nicht mehr mit Meyer zusammenarbeiten; so geringe Bedeutung haben Parteinamen.

Sowohl durch historische Studien, wie durch die Belehrungen Meyers war mir klar geworden, dass auch heute noch das Ausschlaggebende im Politischen wie im Wirtschaftlichen die Landwirtschaft ist, und da diese komplizierten Verhältnisse sich aus Büchern nie lernen lassen, so beschloss ich, sie praktisch zu studieren; so brachte ich 1½ Jahre auf zwei Gütern im Hannoverschen und in Thüringen als Volontär zu. Gleichzeitig trieb ich meine historischen Studien weiter und kam jetzt zur völligen Verwerfung des einen Teils der Sozialdemokratie, nämlich der Demokratie; wenn dabei auch die sozialistischen Gedanken, die ja an sich mehr Tendenz zu aristokratischer Ordnung des Gemeinwesens haben, noch bestehen blieben, und zugleich die Gegnerschaft gegen unsere heutige Politik, so war damit doch ein politisches Wirken für mich ausgeschlossen, und es musste sich eine objektive Gemütsart einstellen; ich betrieb wohl noch meine schriftstellerische Tätigkeit für sozialdemokratische Zeitungen, aber nicht mehr Parteipolitik, auch legte ich meine Haupttätigkeit auf Untersuchungen objektiver soziologischer Art, die ich dann teilweise in Artikeln, wie es gerade die Gelegenheit war, in Zeitungen und Zeitschriften jeder Parteifärbung veröffentlichte. So war von der früheren Begeisterung nur noch ein wissenschaftliches Interesse geblieben; dieses trieb mich weiter in praktische Tätigkeit als Volontär in einer städtischen Ver-

waltung, wo mir namentlich die Armenpflege und Polizeiversorgung merkwürdig war, und in immer erneute historische Studien; durch beides dachte ich Einsicht und Verständnis in die Möglichkeit des geselligen Lebens der Menschen zu gewinnen. Was wir Volkswirtschaft nennen, das Netz von Zirkulation und Produktion von Waren, wie es heute sich darstellt, das ist eine verhältnismässig einfache Sache, aus der für das letzte Menschliche Bedeutsames, auf das es doch allein ankommen kann, recht wenig zu erfahren ist: eine Wissenschaft für hochmütige Krämer, die ihr historisch sehr bedingtes Ich für das absolute halten.

Diese inneren Wandlungen, in Verbindung mit den wechselnden äusseren Verhältnissen und Lagen und den verschiedenartigen Betätigungen des wissenschaftlichen Interesses, brachten so grosse Anstrengungen mit sich, dass ich von neuem schwer erkrankte, dieses mal an einem Nervenleiden; dessen Heilung suchte ich durch Aufenthalt bei meinen Eltern in Clausthal und Behandlung eines sehr geschickten Nervenarztes, der dort ein Sanatorium errichtet hatte; etwa dreiviertel Jahre hielt ich mich so in der Heimat auf. Diese Zeit wurde mir sehr wichtig durch die Bedeutung, die jetzt die heimatliche Natur für mich gewann, wo denn auch viele Wirkungen in der Kindheit nun erst Leben erhielten; wie durch die Betrachtung der gesellschaftlichen Verhältnisse, die mir hier, wo ich oft Familien bis zu den Grosseltern verfolgen konnte, besonders lehrreich waren. Jetzt wurde auch das zweite Element der Sozialdemokratie in mir erschüttert, nämlich der Sozialismus; die Art des Vorganges zu erzählen, würde hier zu weit führen, es möge genügen, dass der letzte Grund war eine tiefere Erfassung des wirklichen Lebens der Menschen aus dem Sittlichen gegenüber leerer Abstraktion. Um gleich das Ende der Entwicklung zu geben, will ich

schon hier berichten, dass in der Folge mir auch das, was man »soziales Bestreben« nennt, verdächtig wurde, und dass mir heute die Sozialdemokratie nur als Konsequenz des Liberalismus, als zweites Auflösungsprodukt aus dem ersten erscheint, unser moderner Staat als verfallende Hülse einer Gesellschaft, die nur negative Merkmale des Sozietären aufweist; aber ich glaube, wir sollen uns mühen, aus den Trümmern neu zu bauen, ein jeder nach seinem Können.

Mit solchen Gesinnungen kehrte ich nach Berlin zurück, im Jahre 1897. Ich zog mit Arno Holz zusammen, mit dem ich seit langem befreundet war, sowohl aus Bedürfnis nach einem menschlichen Anschluss in der mir fremd gewordenen grossen Stadt, wie aus neu erwachtem künstlerischem Interesse.

Ich war dreissig Jahre alt, in dem Alter also, wo eigentlich die Ernte beginnt, dessen was man früher gesät. Aber wenn ich nach meiner Ernte ausschaute, so fand ich nichts als verlorene Illusionen, Zweifel und Verneinung. Nicht für ein Wissen lebt man, sondern für einen Glauben, der Glauben kann religiös oder politisch oder sozial oder philosophisch oder sonst etwas sein; aber meinen gesamten Glauben hatte ich Stück für Stück aufgelöst, und was ich dafür eingetauscht, eine Einsicht und ein Verstehen, das gab keinen Zweck für das Leben. Ich denke, es gibt heute viele unter uns, die in solcher Lage sind, die retten sich dann in die Objektivität und blickbeschränkende Spezialarbeit; aber meine Art war nicht so, dass mir diese Rettung möglich gewesen wäre; und auch eine praktische Tätigkeit in dem was ich verstand, war mir verwehrt; es ist kein Raum für politisches Arbeiten eines Menschen, der nicht einer Partei, das heisst bei uns, einer begrenzten Interessengruppe angehört, sondern für das ganze Volk tätig sein will.

Als ich in solcher Lage war, trat die Kunst zum zweiten Male an mich heran; und jetzt frage ich mich oft, wenn ich mein Leben bedenke, ob es nicht ein Instinkt war, der mich zu dem allgemeinen Zweifel trieb; denn eines jeden Menschen inneres Wesen sucht von Natur immer die Lage auf, die ihm die angemessenste ist, und wenn ein falsch gerichteter Wille hemmt, so findet es seinen Durchgang, wo es sonst vermag, wie das Wasser seinen Weg vom Berge herabfindet in heimlichen Adern zum Talquell.

Ich fing ästhetisch da an, wo ich zehn Jahre vorher angefangen hätte, bei dem extremen Naturalismus, gefühlsmässig da, wo meine allgemeine Stimmung war, bei dem Zweifel: gibt es Wert? So schrieb ich die beiden Einakter »Lumpenbagasch« und »Im Chambre séparée«. Gleich nach Beendigung der Arbeiten wurde mir klar, dass ich auf einem falschen Wege war; ein Glück ist es wohl für mich gewesen, dass ich so spät kam; wäre ich in die Hochflut des Naturalismus geraten und damals von dem allgemeinen Erfolg mitgetragen, so hätte ich mich vielleicht verblenden lassen, wie so manchem der allzu frühe Erfolg schädlich war. Es zeigte sich klar, dass die wichtigen Dinge, nämlich die sittlichen Kämpfe, nicht dargestellt werden können durch zu starke Nähe bei der Natur. So suchte ich auf dem Wege der psychologischen Analyse, in den beiden folgenden Einaktern; aber auch hier erschien nicht das Gewollte: es fehlte die Notwendigkeit; dieser Grund ist mir erst sehr viel später klar geworden, und auch den habe ich damals noch nicht gewusst, dass die Notwendigkeit die gemeinsame Wurzel des Sittlichen und Aesthetischen, vielleicht auch des Religiösen, ist. So war ich auch nicht befriedigt von den Gedichten und den sechs Geschichten; sie sind ein Formen von Wahrnehmungen und Vorstellungen, aber ohne den Zwang der Form, und so

wohl bis zu einem gewissen Grade poetisch, aber in jeder Hinsicht unkünstlerisch.

Es ist aber wohl das Künstlerische, das jemand anstreben muss, dem sich sonst das Handeln in Einsehen auflöste, denn unser Wille muss doch wirken; so überlegte ich mir beständig von neuem, woher die Mängel rührten, und so kam ich zuletzt auf die Probleme der Formen einerseits, auf die Betrachtung der Weltanschauungen hinsichtlich ihrer ästhetischen Bedeutung auf der anderen Seite.

In die Zeit dieser Kämpfe, die für mich persönlich durch eine Reihe unveröffentlichter Dramen bezeichnet sind, fällt meine zweite Verheiratung mit einer Tochter des nationalliberalen Parlamentariers Robert von Benda. Wie ich mich selbst verbunden weiss, trotz der geringen Lage meiner nächsten Vorfahren, mit bedeutsamen Männern unseres Volkes, so hat auch meine Frau verwandtschaftliche Beziehungen zu dem Komponisten Benda, zu Schleiermacher und Ernst Moritz Arndt.

Als ein wie gewollter Abschluss meiner Überlegungen kam eine Reise nach Italien, wo mir im wesentlichen durch Giotto eine Bestätigung wurde. Erst jetzt erkannte ich klar die früher nie geahnten Schwierigkeiten des Dramas, die nicht im dichterischen Können liegen, wie die meisten glauben, nicht im Konstruktiven, wie die Wissenden meinen, sondern in der geheimnisvollen Verbindung von Schicksal und Wesen des Helden. So trug ich Scheu und versuchte mich zuerst in der leichteren Form der Novelle.

Die Novelle gehört zur strengen Kunst und hat deshalb eine Form, die — mit der nötigen Beschränkung des Wortes ist das gesagt — ewig ist; auch sie treibt, bei der wunderbaren Verbindung, die zwischen der strengen Form und der Ethik und Metaphysik besteht, zur Lebensbejahung, wie die grosse Tragödie, nur auf andere Art und in einem niedrigeren Gebiet der

Seele. Als ich die Novellen des Bandes »Die Prinzessin des Ostens« schrieb, war mir das noch nicht klar, dennoch sind einige Stücke in dem Band gelungen.

Wie ich an den Roman »Der schmale Weg zum Glück« ging, war ich mir über diese Dinge bewusster, auch darüber, dass der Roman nur Halbkunst ist, weil er keine Notwendigkeit, Zwang und Form hat. Ich suchte einen Ersatz durch novellistische Abrundung der einzelnen Momente, nach der Art des Abenteurerromans, der freilich einen festen Charakter als Helden hat, der Entwicklungsroman einen werdenden; wenigstens vermied ich dadurch Schilderung und Analyse, die spezifisch unkünstlerische Mittel sind und als unverstandene Erbschaft des naturalistischen Romantypus heute von den Unterhaltungsschriftstellern allgemein angewendet werden.

Bei der grossen Schwäche des Buches, die eben im Wesen des Romans als Kunstgattung liegt, nicht in dem Speziellen des Buches, ist mir mit ihm doch zum ersten Mal eines gelungen, nach dem ich von Anfang an bewusst gestrebt: in einem Kunstwerk durch rein künstlerische Mittel als die allein tauglichen im Leser eine Richtung zum Schönen, Edlen und Freudigen zu stärken, nicht Subjektives auszudrücken, sondern Objektives zu wirken. Das Bewusstsein, dass einem das bis zu einem gewissen, wenn auch vorerst noch niedrigen Grad gelungen ist, scheint mir das höchste Glück zu enthalten, das es gibt; denn hier ist ein Helfen am Wiederaufbau unseres Volkes.

Ich habe manches Persönliche in diesen Zeilen erzählt, weil es mir typischen Wert zu haben schien, wie ich es von einem dritten erzählen würde; vielleicht helfen diese Geschichten dem einen oder anderen, der sich in ähnlichen Bedrängnissen befindet, wie ich mich befand, denn unsere Zeit macht uns alle unklar über unser Wesen, und wir müssen lange suchen, ehe wir uns finden.

DAS DRAMA UND DIE MODERNE WELTANSCHAUUNG.

In dem ausgezeichneten Roman von Gontscharow »Der Absturz« wird einmal vom Roman gesagt: er hat lebensdurchwogte Gestalten, enthüllt die Tiefen des Lebens mit den geheimen Triebfedern, rückt einen Spiegel vor die Augen, umspannt das Leben und spiegelt die Menschen.

Alle diese Vorzüge hat der Roman der Periode, welche wir als die eben vergangene auffassen können, wirklich gehabt. Ihr Lob bei Gontscharow wie bei allen andern Vertretern der damaligen Kunst zeigt, das man auf sie das Hauptgewicht legte. Betrachtet man sie genauer, so findet man, dass das lauter Eigenschaften sind, die einer gewissen Erkenntnis dienen: der Roman spiegelt die Menschen und analysiert ihr Seelisches, umspannt das Leben und untersucht dessen Zusammenhänge. Alle diese Erkenntnis könnten wir mit einem Wort als soziologisch bezeichnen.

Frühere Kunst hat ganz andere Ziele gehabt. Zwar hat auch sie Menschen gebildet, und naturgemäss nach den Anschauungen über den Zusammenhang alles Menschlichen, die in den betreffenden Zeiten herrschten. Aber das war kein Ziel, sondern nur ein Mittel. Bis zu welchem Grade man schliesslich dieses Mittels entraten konnte, zeigt etwa ein Dramatiker wie Alfieri. Marcel Schwob hat einmal diesen Gegensatz, zwar rein äusserlich, aber sehr stark und scharf charakterisirt: den früheren Künstlern kommt es darauf an, die Gemüter der Zuschauer oder Leser zu bewegen, den neueren ist vor allem die Psychologie ihrer eigenen Figuren wichtig.

Es hängt das mit einem Wandel der allgemeinen Weltanschauung zusammen. Die frühere Kunst geht, mit bezeichnenden Ausnahmen, von der Ansicht aus,

dass der menschliche Wille frei sei, die moderne Kunst glaubt den menschlichen Willen determinirt. Die Bewegung, welche früher in den Gemütern der Zuschauer stattfinden sollte, war eine Erhebung. Im Drama wie im Roman sah man den freien Menschen gegen Widrigkeiten kämpfen; er war ein Held; und mochte er nun siegen oder untergehen in dem Kampf, jedenfalls hatte der Leser oder Hörer den starken Eindruck menschlicher Würde und Kraft. Bei uns Deutschen hat Schiller, der Schüler Kants, das am stärksten erfasst und trotz Allem, was man gegen ihn sagen mag, übt er doch notorisch noch immer eine starke dramatische Wirkung aus, die sich durch nichts Anderes erklärt als durch dieses Moment.

Gar nicht die Philosophie, sondern der starke Aufschwung der Naturwissenschaften hat bei uns Modernen die Meinung geschaffen, dass der menschliche Wille determinirt sei. Man konnte alles mechanisch erklären und erhielt dabei so ausgezeichnete Resultate; eine ganz neue Wissenschaft, die Soziologie, hatte man geschaffen, welche die Beziehungen der Menschen zu einander nach dieser Methode untersuchte; man hatte gefunden, dass das Milieu diese und diese Stimmungen, Gedanken und Handlungen erzeugte, und dass die Vererbung Menschen mit solchen und solchen Trieben schaffte. Heute, wo wir diese Gedanken fix und fertig haben und ganz in ihnen leben, sehen wir in ihnen gar nichts Auffälliges mehr; man braucht aber nur etwa noch ein Buch von Quételet aufzuschlagen, um zu sehen, wie beunruhigend für den noch die Frage der menschlichen Freiheit war.

Ist der Mensch wirklich restlos das Resultat einer Anzahl verschiedenartiger, auf einen bestimmten Punkt wirkender Kräfte, wie es irgend ein anderes Naturprodukt ist, so erscheint es als eine primitive Anschauung wenn der Künstler und der Zuschauer sich für

seinen Kampf mit der Umwelt interessieren sollen. Es ist ja richtig, der Mensch, so lange er anständig ist, hält sich praktisch für frei, und handelt nach dieser Meinung. Aber der Künstler und mit ihm der Zuschauer sehen viel tiefer: sie wissen, das ist nur seine psychologische Perspektive, ein ganz gewöhnlicher Denk- und Beobachtungsfehler, der sie gar nicht interessieren kann. Sie wollen das Leben, was hinter diesen Vordergrundsempfindungen liegt, nämlich die wirkliche Bedingtheit des Menschen durch die Dinge, nach Gontscharows Ausdruck: die Tiefen des Lebens mit ihren geheimen Triebfedern. Damit ist dann für die Leser alle Bewegung des Gemütes ausgeschlossen; es bleibt nichts übrig, als ein Erkennen. Der Künstler selbst hat damit eigentlich das tiefste Motiv verloren, sein Werk bekannt zu geben, und es ist wunderbar, dass die missmutige Idee Flauberts, seine Bücher zu schreiben, sie dann im Pult zu verschliessen und nicht drucken zu lassen, nicht allgemeiner war bei den naturalistischen Dichtern. Das »Dichter lieben nicht zu schweigen, wollen sich der Menge zeigen« kann doch dann nur noch auf die Poeteneitelkeit gehen. Und ganz naiv hat ja auch Zola der Radikale die Konsequenz gezogen in seinem Schlagwort vom »Roman expérimentel«. Aus dem Propheten und Seher der früheren unaufgeklärten Zeiten hat sich in unserer aufgeklärten Gegenwart der Dichter in einen liebenswürdig belehrenden und unterhaltenden Professor verwandelt. Es ist dann nur noch nötig, dass der Dr. Toulose kommt, der Zola anthropologisch untersucht hat, und über die Intensität seines Geruchsinns, sein Erinnerungsvermögen, die Haare auf seinen Händen und ähnliches ein dickes Buch geschrieben hat, mit dem gar nicht erstaunlichen Resultat dieser Schamlosigkeit von Experimentator und Objekt, dass man auch nicht einen einzigen neuen Satz erfährt; Dr. Tou-

louse stellt die Behauptung auf, das Kritisieren von Kunstwerken sei nicht Sache des Ästhetikers, sondern des Biologen und Anthropologen, welcher Geruchssinn und Erinnerungsvermögen und alles übrige, was nach seiner Meinung den Dichter ausmacht, bei dem Schriftsteller untersuche und daraus — die Entstehung des Kunstwerks erkläre.

Diese Art von ästhetischer Betrachtung steht auf derselben Höhe, wie eine Art Moralphilosophie, die im vorigen Jahrhundert in England begründet wurde. Sie erklärte alles Handeln aus egoistischen Motiven. Gewiss mancher von uns erinnert sich aus seiner Jugend, dass die Herleitung unserer Handlungen aus Lust und Unlust einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hat, und dass er an die naive Verwechslung von Herleitung und Bewertung mit geglaubt hat. Noch heute leben die geistigen Nachkommen jener Egoismustheoretiker in den sonderbarsten Maskierungen: wir sind so hochmütig auf unsere Fähigkeiten des Erkennens.

Schliesslich kommen alle diese Entdeckungen und modernen Anschauungen doch auf nichts weiter hinaus, als auf die Tatsache, dass wir uns alles Geschehen nur als im kausalen Zusammenhang vorstellen können. Da die Kausalität ein allgemeines Gesetz unserer Vorstellung ist, so sind natürlich alle Dinge bedingt, welche wir sehen. Das Gebiet des rein Vernünftigen ist aber nur ein sehr kleiner Teil unserer Seele; nur in unseren Tagen glaubt man, dass es das wichtigste sei; früher wusste man, dass die eigentlich wertvollen Betätigungen des Menschen, die über das Banausentum des materiellen Erwerbs und der ihm dienenden Einsichten hinweggehen, also Religion, Kunst und Sittlichkeit, aus ganz anderen Kräften der Seele herauskommen. Ein Frommer ist durch keine Bibelkritik zu widerlegen, und wenn man ihm nachweist, dass

drei nicht gleich eins sein kann, so macht das gar keinen Eindruck auf ihn; umgekehrt ist aber auch noch niemand durch Beweisen fromm geworden, sondern sein Herz hat ihn getrieben. Deshalb ist eine Kunst, welche zuletzt nichts bietet, als kausale Zusammenhänge aufdecken, keine Kunst, sondern höchstens eine Exemplifikation bestimmter wissenschaftlicher Theorien. Und deshalb ist da keine Sittlichkeit möglich, wo man immer nur das Bedingtsein jeden Handelns sieht. Zum ersten Male, seitdem es menschliche Geschichte gibt, hat eine grosse Partei mit grossen Zielen sich auf diesen Standpunkt gestellt, die marxistische Sozialdemokratie. Als von gewisser Seite der Versuch gemacht wurde, dem naiven Materialismus gegenüber, der ihrer Weltanschauung zu grunde liegt und seine bezeichnende Devise in dem Satz findet »The proof of the pudding is the eating« die Kantsche Kritik geltend zu machen, erhob sich bei den Getreuen sofort eine grosse Entrüstung über diese Einschmuggelung von Bourgeoisiebegriffen; aus einem sehr richtigen Gefühl heraus; denn wenn das Ding an sich etwas anderes ist wie die Erscheinung, dann gibt es auch den intelligiblen Charakter, und dann ist die ganze rohe Auffassung der Gesellschaft, wie der Marxismus sie lehrt, hinfällig; nur freilich, dass man diese Auffassung nach vorwärts entwickeln müsste, nicht nach rückwärts.

Die modernen Ideen machten sich zunächst im Roman geltend. Der Roman war von jeher nur Halbkunst gewesen und hatte immer noch andern Zwecken nebenbei gedient, ausser den künstlerischen. Seine ganze Entstehung, aus der Auflösung des Epos in gebundener Sprache, wies ja schon auf unkünstlerische Tendenzen hin: es sollte lediglich das Wissen vom Inhalt der aufgelösten Epen vermittelt werden. Die Vermittlung von Wissen, immer verschieden nach den

betreffenden Zeiten, war dann auch später immer eine Hauptaufgabe des Romans. Weil beim naturalistischen Roman das nicht mehr geschah durch Exkurse oder Gespräche, so glaubte man in ihm diese alte Tendenz zur Halbkunst überwunden zu haben: der Roman war scheinbar ganze Kunst geworden. In Wirklichkeit handelte es sich lediglich um eine Zurückschiebung des Erkenntniszwecks, wie wenn man früher, statt Exkurse des Dichters naiv einzuflechten, sie den Personen in den Mund legte: der Zweck des ganzen Romans war jetzt Erkenntnis, und noch eher konnte man etwa im heroischgalanten französischen Roman des siebzehnten Jahrhunderts Kunstzwecke finden, als im modernen, wo es zuletzt ein Haupttrumpf war, wenn man irgend eine bisher vernachlässigte soziale Kategorie behandelte, etwa das Dienstmädchen. Es ist kein Wunder, dass die Franzosen, die stets Meister waren in aller Kunst, die eigentlich keine Kunst ist, hier excellierten. Den Gipfelpunkt erreichten die Goncourts, welche glaubten, dass das Drama auf ewig vernichtet sei, und dass dem Roman die Rolle zufalle, die so lange das Drama gehabt hatte.

Der Roman wird stets Halbskunst bleiben, weil ihm der Zwang zur Form fehlt. Hier war also das Unglück nicht so schlimm; es handelte sich lediglich um eine Mode, welche den Ansprüchen der Zeit entsprach. Aber die modernen Kunstprinzipien drangen vom Roman auch in das Drama. Hier sind die Deutschen voraufgegangen.

Handelte es sich für die Kunst nur um die Ziele, welche durch das Zitat aus Gontscharow präzisiert sind, so war offenbar das Ideal der Kunst eine ganz exakte Reproduktion der Natur. Der Leser musste schon verstehen, die feinen Fäden überall aufzuspüren und dem Dichter nachzudichten. Irgend ein Winkel der Natur wurde geschildert; ganz inkonsequent war

es, wenn Zola das »Temperament« des Künstlers, das ja doch nur Beobachtungsfehler erzeugen konnte, als konstituierend für das Ideal dieser Kunst betrachtete. In Deutschland zog man die radikalste Konsequenz: Phonograph und Momentphotographie waren der idealste Ersatz für das Temperament des Künstlers geworden.*) Indem man aus dieser Meinung heraus alles, was der Künstler aus seinem Subjektiven geben konnte, möglich zurückdrängte, kam man dazu, alles, was nicht gehört werden konnte, nur durch kurze Bemerkungen anzudeuten, nach Art der Regiebemerkungen bei Stücken, und das Gehörte so exakt wie möglich zu Papier zu bringen. In der Praxis entstanden auf diese Weise Dialoge. Hatte man die, so war nicht einzusehen, weshalb man nicht eine Bühne genau so einrichten sollte, wie der zu reproduzierende Raum in der Wirklichkeit war, und dann von Schauspielern die Gespräche sprechen lassen.

Damit war das Prinzip des naturalistischen Dramas geschaffen. Irgend ein weiterer Gedankeninhalt kam nicht hinzu. Wer früher dramatisch gearbeitet hatte, war doch immer auf die Frage gestossen: was wirkt denn? Und um die dramatische Wirkung drehte sich alle Praxis und Theorie des Theaters. Jetzt fand man sich sehr einfach mit dieser Frage ab; ein Kritiker der Richtung erklärte: was auf der Bühne wirkt, ist dramatisch. (Paul Schlenther in seiner Hauptmannbiographie.)

Schon der naturalistische Romancier konnte mit einem recht niedrigen geistigen Niveau auskommen. Seine Philosophie brauchte nicht weiter zu gehen, als bis zu Milieu und Vererbung. Aber wenigstens musste er doch einen grossen, umfassenden Blick haben, um einen ganzen Milieuzusammenhang herauszusehen. Bei

*) Einer der Hauptführer hat mir einmal in einem Gespräch eine entsprechende Theorie entwickelt.

den besten Romanen Zolas kann man diesen Blick wirklich bewundern. Für den naturalistischen Dramatiker genügte eine noch geringere geistige Kapazität. Er hatte ja nicht durch die Auswahl der Zusammenhänge seine Geschichte begreiflich und in etwas tieferem Sinn verständlich zu machen; er gab einfach seinen Ausschnitt aus dem Leben in Form von Gesprächen und ausführlichen Regiebemerkungen; seine produktive Tätigkeit beschränkte sich auf die blosse Arrangierung der Vorgänge. Hier konnte man mit einem ganz kleingeistigen Wesen auskommen; man brauchte nicht innerlich etwas aus sich gemacht zu haben; es war nicht jenes furchtbare Kämpfen und Ringen, jenes qualvolle Denken und Suchen, jenes Durchzittern in Leidenschaften und Gefühlen nötig, das frühere Dichter durchgemacht haben; man brauchte nur zu sehen und zu hören, nur den Sinn für die Nuancen der Wirklichen zu haben. Alle früheren Dichter schufen aus sich heraus, und konnten so Figuren erzeugen, die grösser waren als sie selbst; heute beobachtet man nur aussen, und weil man mit Erfolg nur das beobachten kann, was unter einem steht, so konnte man noch nicht einmal Figuren schaffen, die auf dem geistigen Niveau des Dichters standen, so wenig hoch das sein mochte; sie mussten noch unter ihm stehen. So füllte sich die Bühne, wo früher die Könige und Fürsten des Geistes und Herzens geherrscht hatten, mit dem elendesten Proletariergesindel der Seele. Machte man jemanden darauf aufmerksam, dass diese Trivialitäten doch niemand interessieren könnten, so wurde einem das sehr übel genommen; denn wie immer die Ideale des Lebens sich nach den Idealen der Kunst gebildet haben, so fand man jetzt, dass diese »einfachen Menschen« doch eigentlich das Tiefste des Menschen verkörperten. Ibsen hat einmal gedichtet: »Dichten heisst Gericht halten über sich

selbst.« Das ist ein wundervoll tiefes Wort; hier wurde es noch in ganz anderem Sinn wahr, denn alle Gewöhnlichkeit kam jetzt zum Vorschein, die sonst verborgen geblieben wäre; alle trivialen Menschen, die sich sonst über sich schämten und still waren, bekamen jetzt Selbstbewusstsein und erklärten die Trivialität für das tiefste Wesen des Menschen.

Nun tritt aber beim Drama das aller Kunst Widerstrebende dieser Weltauffassung ganz besonders stark hervor. Von jeher galt die dramatische Form als die höchste, und erst der neuesten Zeit war es vorbehalten, ihre qualitativen Unterschiede von einer Sammlung dialogisierter Skizzen nicht zu sehen und dann zu finden, dass der Roman ja doch mehr gebe als das Drama, weil man in ihm nicht nur das Handeln, sondern auch die Entwicklung und das unpersönliche Geschehen darstellen könne, und das alles noch obenein durch den Nachweis der soziologischen Fäden exakt zu erklären vermöge. Der Instinkt des Zuhörers kann vielleicht eine Zeitlang durch die Kritik zum Schweigen gebracht werden, welche im Banne dieser Ideen steht; schliesslich wird doch das einfache Gefühl erwachen, dass all dieses Zeug von der ödesten Langeweile ist: dass auf der Bühne gehandelt werden soll. Wir finden heute das Schicksalsdrama kindisch und vermögen es nicht zu begreifen, wie es je die Leute hat interessieren können, dass allerlei Schauertaten an einem gewissen Datum begangen werden. Genau so tiefsinnig wird man in ein paar Jahren die heutige Weisheit finden, dass alles Handeln sich aus materieller Bedingtheit erklärt, und dass es nun ein ästhetischer Genuss sein soll, wenn wir so eine beliebige Misere des sittlichen Stumpfsinnes abgebildet sehen, wo alles Handeln allerdings so bedingt ist und dadurch in ein notwendiges Geschehen verwandelt wird.

Wir sind ja heute schon so weit, dass selbst Ju-

risten, diese vorsichtigen Leute, erklären, der freie Wille sei eine blosse Fiktion; freilich fügen sie immerhin noch verständigerweise hinzu: eine für ihre bestimmte Tätigkeit nötige Fiktion. Was einem solchen Richter sein Gewissen sagt, wenn er das Verbrechen sich lediglich sozial erklärt oder aus verbrecherischer Anlage, und den Mann doch verurteilt, bleibt sein Geheimnis, ebenso wie es das Geheimnis der heutigen Theologen bleibt, welcher die moderne Bibelkritik akzeptiert und das Gegenteil davon predigt, um das »Gemeindebewusstsein« zu schonen. Der Dichter hat den Ausweg der Unehrlichkeit nicht; er muss Farbe bekennen. Auf manchen Gebieten hat man noch die alte Anschauung beibehalten. Wenn im Kriege ein Soldat auf einen Posten gestellt wird, und er reisst aus, weil ihm die Sache gefährlich scheint, so füsiliert man ihn. Man wird ihm aufs Wort glauben, dass er Angst gehabt hat, und dass er hat Angst haben müssen, weil geschossen wurde, und weil seine Nerven so beschaffen sind, und weil bereits sein Grossvater kein mutiger Mann gewesen ist. Das rohe Militär kennt noch nicht das Schlusswort unserer sittlichen Verfeinerung: tout comprendre, c'est tout pardonner; es sagt einfach: du bist ein Schuft, weil du deine Pflicht verletzt hast.

Wir haben an die Stelle der Pflicht die Nerven gesetzt, an die Stelle des Sollens das Erkennen, wir denken vom Menschen wie vom Tier, denn das Tier, das keine absoluten Worte erkennen und erstreben kann, unterliegt allerdings lediglich der Notwendigkeit; und so haben wir Religion, Sittlichkeit und Kunst verloren, und sind wirklich das geworden, was uns als das Ideal erschienen ist: das höchst entwickelte Tier. Einen qualitativen Unterschied haben wir nicht mehr gegen das Tierreich aufzuweisen, sondern nur einen quantitativen.

Wir stehen in einem finstern Wald und haben eine kleine Laterne in der Hand, welche einen hellen Kreis vor uns aus dem Dunkel herausschneidet. Da sehen wir Baumstämme, Wurzeln, trockenes Laub und dürre Zweige. Aber der Wald ist unendlich weit, hat kein Ende und keine Grenze. Unsere Laterne mag uns so nützen, dass wir nicht im Dunkeln gegen einen Baum stossen oder über eine Wurzel stolpern; aber sie kann uns nicht helfen, wenn wir die Richtung wissen wollen, welche wir gehen müssen; sie kann uns nicht schützen vor den wilden Tieren, deren Gebrüll und Geheul wir aus der Ferne hören; sie kann uns nicht Hoffnung geben auf ein ruhiges und sicheres Lager. So weit wir auch gehen, immer zeigt sie uns nur Baumstämme, Wurzeln, trockenes Laub und dürre Äste, und immer hören wir aus dem Dunkel das Gebrüll und Geheul der wilden Tiere.

Wie sich der unendliche Wald zu dem kleinen Kreis verhält, so verhält sich unsere Seele zu unserem bewussten Vorstellungsleben. Wir hören einen fernen Glockenton; aber in dem lichten Kreis vor uns sehen wir nicht die Kapelle und den Einsiedler, wie wir auch die wilden Tiere nicht sehen. Sollen wir nicht trotzdem dem Glockenton folgen?

Und würde uns vielleicht einfallen, uns klar zu machen, dass einmal doch die Kapelle gebaut sein muss und die Glocke in sie gehängt, dass es also eine Zeit gab, wo man keinen Glockenton hörte; und dass einmal der Einsiedler sterben wird, und dann niemand mehr ist, der die Glocke zieht, und dass also eine Zeit sein wird, wo man sie nicht mehr hört? Wir würden denken: das geht uns ja gar nichts an; wie kommen wir denn auf solche törichten Ideen! Es ist nur nötig jetzt dem Tone zu folgen, der uns im Ohr klingt, und dabei können wir ja die Laterne gut gebrauchen.

Ich selbst glaube an ein transzendentes Subjekt, von dem unser empirisches Subjekt nur ein schwaches Symbol ist. Aber wem eine solche Meinung zu mystisch ist, der möge sie verwerfen: wird denn die Sache irgenwie anders, wenn ich mir die sittlichen Ideale in aller Natürlichkeit erkläre, in aller Bedürftigkeit und Nacktheit ihres historischen Entstehens und selbst Vergehens; wenn ich dann nur glaube, dass diesen Idealen eine grössere Kraft innewohnen muss, als den trivialen Existenzbedingungen: denn der Mensch braucht doch nicht zu leben; die Philopsychie hat doch tatsächlich bei allen Höherentwickelten stets als der schmählichste Vorwurf gegolten; und wenn ich glaube, dass nur diejenigen Menschen Gegenstand der Tragödie sein können, welche diese Bedingung erfüllen!

Es gibt doch qualitative Unterschiede zwischen den Menschen; wir sind doch nicht gleich. Wer sich als ein Produkt der Verhältnisse fühlt und keine Möglichkeit sieht, der Einwirkung der Verhältnisse auf ihn zu entgehen, der ist nicht qualitativ verschieden vom Tier. Bemitleiden kann ich auch den Ochsen, der in schwerer Sonnenglut den Pflug zieht; aber er kann keinerlei tragische Empfindungen in mir hervorrufen. Bemitleiden kann ich auch den geplagten Proletarier, der durch das Elend vertiert ist; aber wenn dann nichts weiter an ihm zu sehen ist, als die hoffnungslose Müdigkeit, das Elend und die Vertiertheit, so ist er eben nicht tragisch und ist kein Held.

Zu der Klasse von Menschen, welche allein für die Tragödie in Frage kommen, kann auch der Proletarier gehören; er wird es seltener, als ein Mitglied aus den höheren freien Gesellschaftsschichten, weil die soziale Unfreiheit die gewöhnliche Folge hat, das Bewusstsein der sittlichen Freiheit zu trüben. Deshalb ist die Entdeckung des »vierten Standes« für die

Literatur durchaus nicht so wertvoll, wie man anzunehmen liebt; schon die des dritten hatte seinerzeit bekanntlich zunächst nur das Rührstück als Resultat und hat auch späterhin nicht vorteilhaft auf die Entwicklung der tragischen Kunst eingewirkt.*) Aber an sich ist gegen die Proletariertragödie gar nichts einzuwenden. Nur berühren solche Fragen die künstlerischen Probleme ganz äusserlich. Diese liegen ganz wo anders.

Erfahrungsgemäss interessiert uns nicht irgend ein beliebiger Vorgang, der auf der Bühne sich vor unsern Augen abrollt. Das hängt mit vielen Dingen zusammen: das Stück, welches wir sehen, lässt uns weniger Selbsttätigkeit für unsere Phantasie, als der Roman, den wir lesen; und aller Reiz, der aus dieser Selbsttätigkeit entspringt, ist also bei ihm nicht vorhanden; daher es auch nicht selten ein schlechtes

*) Den Grund sieht sehr gut Hebbel in seinem Vorwort zur »Maria Magdalena«: »Es ist an und für sich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Messing ist, und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende, d. h. symbolische Handlung sich in einer niedern oder in einer gesellschaftlich höhern Sphäre ereignet. Aber freilich, wenn in der heroischen Tragödie die Schwere des Stoffs, das Gewicht der sich unmittelbar daran knüpfenden Reflexionen eher bis auf einen gewissen Grad für die Mängel der tragischen Form entschädigt, so hängt im bürgerlichen Trauerspiel alles davon ab, ob der Ring der tragischen Form geschlossen, d. h. ob der Punkt erreicht wurde, wo uns einesteils nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzelgeschick einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein allgemeinmenschliches, wenn auch nur in extremen Fällen so schneidend hervortretendes, aufgelöst wird, und so uns andernteils neben dem, von der sogenannten Versöhnung unserer Ästhetici, welche sie in einem in der wahren Tragödie — die es mit dem durchaus Unauflöslichen und nur durch ein unfruchtbares Hinwegdenken des von vornherein zuzugebenden Faktums zu Beseitigenden zu tun hat — unmöglichen, in der auf konventionelle Verwirrung gebauten aber leicht herbeizuführenden schliesslichen Embrassement der anfangs auf Tod und Leben entzweiten Gegensätze zu erblicken pflegen, aufs strengste zu unterscheidenden Resultat des Kampfes, zugleich auch die Notwendigkeit, es gerade auf diesem und keinem andern Weg zu erreichen, entgegentritt.« Je beengter die materiellen Verhältnisse der Personen sind, desto mehr sind die tragischen Konflikte mit rein zufälligen Momenten verwachsen. Wenn man, um wieder mit Hebbel zu sprechen, sagen kann: »Hätte er dreissig Taler gehabt, so wäre das ganze Malheur nicht passiert,« so ist natürlich die tragische Wirkung gleich Null. Grade im naturalistischen Stil aber sind bei solchen Stoffen die Dreissigtalermomente nicht nur nicht zu umgehen, sie pflegen sogar der Angelpunkt der Tragödie zu sein.

Zeichen für ein Stück ist, wenn es sich gut liest; die Bühne will das wirkliche Leben nachbilden, kommt dabei aber nur bis zu einem gewissen Punkt und bleibt doch immer Bühne; über diesen störenden Widerspruch kann uns nur eine starke Anspannung hinweghelfen teils unseres kombinierenden Verstandes durch eine kunstreich gebaute Handlung, teils unserer übrigen seelischen Fähigkeiten durch starke sittliche Akzente. Schon Aristoteles hat herausgefunden durch die einfache Analyse der Stücke und ihrer tatsächlichen Wirkung, dass wir mit unserem sittlichen Menschen stark angestrengt sein müssen. Alles sonstige wirkt nicht kräftig genug.

Zwei Voraussetzungen kann der sittliche Konflikt haben. Erstens, es herrschen in der Nation starre sittliche Normen, die ja ganz äusserlich sein können, aber so bindend sind, dass es gegen ihre Forderungen keinen Widerstand gibt. Das extremste Beispiel dafür mag das spanische Theater bieten. Dass dessen gewaltige Tragiker heute nicht mehr auf uns wirken, erklärt sich daraus, dass wir nicht das Gefühl von der Unverletzlichkeit solcher sittlichen Anschauungen haben, wie der damalige Ehrbegriff und ähnliches ist. Uns erscheint das als blosse Konvention, der gerade die Tüchtigen unter uns, welche sich zu einer freien Sittlichkeit hindurch gearbeitet haben, am wenigsten etwas opfern könnten.

Oder zweitens, die Ersten der Nation schaffen sittliche Ideale, die sie selbst als unbedingt notwendig zu befolgende aufstellen, und die von ihrem Publikum vielleicht nicht allgemein akzeptiert sind, immerhin doch aber derartig der Zeit entsprechen, dass ihre Unbedingtheit wenigstens während des Theaterabends ihm plausibel erscheint. Hier scheint mir das beste Beispiel das klassische deutsche Drama zu bieten, besonders Schiller. Wo Schiller heute schwächer wirkt,

verdankt er das wesentlich dem Umstand, dass unsere sittlichen Ideale heute andere geworden sind, als sie in der Aufklärungszeit waren.

Der schlimmste Feind alles Tragischen aber ist die Ansicht von der Relativität aller Sittlichkeit. Als Euripides den Satz aufstellte, dass dieselbe Handlung gut und böse sein könne, je nach der Person und den Umständen, da war die griechische Tragödie zu Ende. Denn wenn es keine objektiven, allgemeinen und unter allen Umständen gültigen Regeln der Sittlichkeit gibt, mögen diese auch das freie Produkt einzelner hoher Geister sein, dann gibt es keinen sittlichen Konflikt mehr; dann gibt es eben nur noch ein Verstehen. Die Sophisten haben das antike Drama zerstört durch ihre Lehre von der Relativität aller Begriffe; das naturalistische Drama der Gegenwart, welches kein Drama ist, hat bezeichnend genug die engsten Verbindungen mit dem soziologischen und positivistischen Zuge; die modernen Positivisten sind die wahren Abkömmlinge der alten Sophisten, und sie selbst heben ja die Verwandtschaft hervor, wie etwa Laas in seiner Rettung der Protagoras.

Sokrates und Plato bekämpften von der Ethik und Ästhetik aus die Sophisten; sehr mit Recht; denn wenn man vom Standpunkt des blossen Erkennens auch nichts gegen die allgemeine Relativität aller Dinge und Begriffe einwenden kann, wenn die moderne Wissenschaft auf ihrem rasenden Wege auch immer weiter fortfahren mag, alles Feste, was wir noch hatten, in Beziehungen; alles prädikatlose Subjekt in subjektloses Prädikat umzuwandeln: es ist ein Übergriff unerhörtester Art, wenn diese Gedanken in die Welt der Werte eindringen wollen. Was für ein unglaublicher Schluss ist es, dass ich einen Wert aufgeben soll, weil mir angezeigt wird, woher ich ihn habe! Ich schätze den Diamanten, weil er funkelt

und Licht sprüht; soll ich ihn fortwerfen, weil mir einer sagt, dass er kristallisierte schwarze Kohle ist? Die Liebe ist das gewaltigste Gefühl, weil es den Menschen seiner Bedürftigkeit entkleidet und ihn frei macht von sich selbst; was tut es, dass sie ihren Ursprung gemein hat mit dem, was sich in den Bordellen findet?

Hebbel ist ein gewaltiger Dramatiker gewesen. Aber er stand schon unter dem Einfluss der heute herrschenden Platituden und konnte sich nicht zu einer wahren Vorstellung von der Sittlichkeit durcharbeiten. So kam er in seiner Konzeption der Tragödie nur zu dem bloss Unauflöslichen und begriff nicht, dass die eine Seite der Konflikte das sittliche Ideal sein muss. Die Folge war, dass er rein willkürliche Probleme konstruierte, die niemanden tief packen können: man denke an den Ring des Gyges. Dadurch erhalten seine Gestalten den krankhaften Zug; sie setzen ihr Alles ein für etwas, das wir anders einschätzen müssen als sie. Aber das hat er doch, dass seine Menschen alles einsetzen.

Nicht in der Einsicht liegt unser Wesen als Menschen, sondern darin, dass wir Werte erblicken, die uns das Herz brennen machen. Sittlich kann nur der Mensch sein, und deshalb liegt alle menschliche Grösse nur in der Sittlichkeit. Auch im vorigen Jahrhundert gab es Banausen, die lieber das Spinnrad erfunden hätten, als die Ilias gedichtet; damals verlachte man sie, heute aber feiern viele Leute ernsthaft das Erbauen von Brücken und Eisenbahnen als die grössten Taten unseres Jahrhunderts. Da hat man natürlich kein Verständnis für wirklich menschliche Grösse, und das hat zur Folge, dass sie immer mehr verschwindet und dass man dann gar nicht mehr an ihre Existenz glaubt. Bei Ibsen, der kein Naturalist in seiner Technik ist, und bei dem deshalb

die Bedingtheit seiner Personen mehr durch das Räsonnement gezeigt wird, als durch direkte künstlerische Mittel, der aber die äussersten Folgen zieht als konsequent dramatisch Denkender, erscheint der Gipfelpunkt erreicht: der Mann mit der sittlichen Forderung ist hier der gute Dummkopf, der durch seine Tappigkeit und seinen Doktrinarismus die Leute bloss unglücklich macht, die sich vorher in ihrem Sumpf ganz wohl gefühlt hatten. Durch die furchtbare Grimmigkeit des Hohnes, durch das direkte Umschlagen aller dramatischen Anforderungen in ihre Negation wird hier das Undramatische wieder dramatisch. An die Stelle der sittlichen Erhebung tritt hier nicht, wie bei den gewöhnlichen Naturalisten, die Gleichgültigkeit, sondern ein starkes Gefühl des Hasses gegen die gesamte Menschheit. Je schwächer die Persönlichkeit der andern ist, desto schwächer ist dieser Pessimismus; vorhanden aber ist er immer, als Rache der dramatischen Form für ihre Vergewaltigung.

Es ist schon hervorgehoben, dass wir das Unheil nicht der Philosophie zu verdanken haben, sondern dem Einfluss der Naturwissenschaften. Sie üben ja notorisch den stärksten Einfluss auf die Ungebildeten aus; die Ungebildeten glauben heute, was die Gebildeten vor hundert Jahren glaubten. Die Dichter aber sollten doch nicht auf dem Niveau der grossen Menge stehen, sondern die höchsten Gedanken haben, welche ihrer Zeit erreichbar sind.

Wir haben heute nicht mehr einen festen Kodex der Sittlichkeit von der Art eines Volksvorurteils; auch jene Art, sittliche Ideale neu zu schaffen, wie wir sie bei Schiller finden, ist uns heute versagt: Schiller schuf in Harmonie mit gewissen Illusionen von Freiheit, Gleichheit, Humanität und ähnlichem, welche bei der damaligen Menschheit die Rolle spielten, wie bei der heutigen die materialistische Ge-

schichtsauffassung. Der moderne Künstler wird viel einsamer dastehen. Er ist auf eine bestimmte Gruppe sittlicher Ideale angewiesen, auf die perfektionabilistischen Goethes. Deren letzter Inhalt ist, das einer sein eigenes Wesen erkennt und es in Stolz und Vornehmheit durch fortgesetzte Integration zu seiner absoluten Gestalt herausarbeitet. Bewusst oder unbewusst streben nach diesem Ideal die Besten unserer Zeit: das Wühlen und Suchen im Innersten, das bei manchem die Haupttätigkeit in Anspruch zu nehmen scheint, ist nichts als eine Vorarbeit, es ist das Suchen der Erkenntnis seines Selbst, das bei jedem dem Integrationsprozess voraufgehen muss. An eine historische Parallele muss man sofort denken: an die christlichen Mystiker. Sie haben dasselbe Ziel gehabt, nur erschien es in teilweise mythologischer Gestalt; und in klarer Notwendigkeit, genau so, wie es auch heute sein wird, stand ihrem Perfektionabilismus zum Erhabenen, Seligen und Schönen der Perfektionabilismus zum Gemeinen, Unseligen und Hässlichen gegenüber bei den Satanisten; man denke für heute etwa an Rops, der ein tiefinnerlich schlechter Mensch gewesen ist mit dem Trieb, sein Selbst rein herauszubilden für künstlerische Zwecke; oder man denke an gewisse Züge bei Ibsen, etwa in »Hedda Gabler« oder »Baumeister Solness«. Die Mittel, das Ziel zu erreichen, waren wesentlich andere; sie waren äusserlicher, als man sie heute anwenden wird.

Als Plato gegenüber den Sophisten die Absolutheit der sittlichen Ideale, des Guten, Schönen usw. konstituierte, beging er einen Gewaltstreich. Die Homerische Welt konnte noch an die Persönlichkeit der Ordnungen (Themistes) glauben, die dem Kopf eines übernatürlich begabten Menschen entsprangen, und die unphilosophischen Römer konnten in noch weit späterer Zeit an die Persönlichkeit der merkwürdigsten

Tugenden glauben; der gebildete Grieche zu Platos Zeit aber konnte sich unmöglich überzeugen lassen, dass »Gut« und »Schön« nicht blosse Relationen seien. Das eigentliche Wesen seiner Lehre hat deshalb auch gar keine Wirkung gehabt, und erst als die phantastische und unverständige Verständigkeit der damaligen semitischen Kultur ihre Wogen mit der griechischen verschmolz, wirkte seine Lehre weiter, nach ganz andern Richtungen, als nach der griechisch-einfachen Art, wie Plato gewollt hatte.

Die Absolutheit des sittlichen Ideals, die wir heute wollen, ist besser begründet. Sie entspringt einem ursprünglichen Drang des menschlichen Geistes. Uns ekelt die Welt an, denn in ihr ist alles Halbheit, Unvollkommenheit und unbefriedigtes Streben; wir aber haben die Tendenz auf das Abgeschlossene, Runde, Selbstgenügsame. Das erklärt sich, wenn wir uns von der Katalogisierungsarbeit wegwenden, die wir heute Wissenschaft nennen und unsern heute unbeachteten seelischen Fähigkeiten glauben, die uns versichern, dass unser empirisches Ich nur ein unvollkommenes Abbild eines transzendenten Ich ist, dass unsere Sehnsucht nichts bedeutet, als das Streben nach grösserer Ähnlichkeit mit ihm, die wir durch den Integrationsprozess erreichen, da die Unvollkommenheit ja wesentlich das Resultat dieser störenden, verwirrenden und in uns sich festnistenden Welt ist, in welche wir geworfen sind. Wie die Welt unserer Sehnsucht beschaffen ist, das vermögen wir nicht zu erkunden: nur, dass die Punkte von ihr, die wir in uns als die konstituierenden Merkmale unseres transzendenten Subjekts erkannt haben, unter allen Umständen zu erstreben sind, und dass an diesem Streben aller Anprall dieser Welt brechen muss.

Und das würde für uns Moderne der Inhalt der Tragödie sein: der Konflikt zwischen dem Willen zur

Integration und der menschlichen Bedürftigkeit; da man kein sympathisches Interesse für die Integration des Bösen erwarten kann, so kann nur die des Guten und Reinen in Frage kommen.

Sehen wir auf alle frühere Literatur zurück, so finden wir, dass für die Tragödie der hohe Stil notwendig ist; dagegen ist eine grosse Komödie sehr wohl im niedrigen Stil möglich.

Es ist ein wahres Wort, dass das Komische das umgekehrt Erhabene sei. Wenn in der Tragödie das Gewicht auf die idealen Ziele gelegt wird und die Gemeinheit, welche sie bekämpft, in irgend einer verächtlichen Weise als besiegt erscheint, so liegt in der Komödie das Hauptgewicht auf der Gemeinheit, alle hohen Ziele blitzen nur gelegentlich durch, die Gemeinheit triumphiert, und unsere Entrüstung wird erweckt. Hätte Ibsen die »Wildente« als Komödie gedichtet, er hätte ein gewaltiges Werk geschaffen, das durch weite Zeiten gegangen wäre. Es fehlte ihm dazu die sittliche Positivität.

Es ist nun eine unzweifelhaft richtige Erfahrung, dass alles Ideale gewinnt, wenn es in eine grössere Distanz gerückt wird; unsere Phantasie vergrössert und verschönert; dagegen die Ästhetik des Hässlichen und Gemeinen verlangt eine möglichst grosse Nähe, weil es hier auf das charakteristische Detail ankommt.

Ganz unleugbar hat die naturalistische Technik hier ein grosses Verdienst dadurch, dass sie den Dialog naturwahrer und charakteristischer gemacht hat. Die Komödie wird diese Errungenschaft behalten; und wenn es gelingt, statt blosser Langweiligkeit und Trivialität wirklich positiv Hässliches zu schaffen, das vielleicht schon durch den blossen schroffen Gegensatz zu der eigentlichen Gottähnlichkeit des Menschen den Konflikt der grossen Komödie ergibt, so würde, wenn auch auf Umwegen, der Naturalismus geholfen haben, an grosser Kunst zu schaffen.

ZWEI SELBSTANZEIGEN.

1.

LUMPENBAGASCH. — IM CHAMBRE SÉPARÉE.

ZWEI SCHAUSPIELE.

Das erste Stück wurde am 27. März von der Dramatischen Gesellschaft aufgeführt und fand bei dem Publikum wie bei der Kritik eine sehr liebenswürdige Aufnahme. Ich bin für diese freundliche Gesinnung gegen einen Anfänger sehr dankbar, um so mehr, als ihre Äusserungen mich inmitten schwerer künstlerischer Bedenken und Zweifel trafen. Zu einer Klarheit bin ich auch heute noch nicht gekommen: aber da so oft der Zweifel ja mehr anregt als die Lösung, so möchte ich, anstatt einer Erläuterung dessen, was ich gesagt habe, eine Darstellung dessen geben, was ich sagen möchte und bis jetzt für unsagbar halte.

Das erste Stück kann man als Burleske bezeichnen und auch im zweiten sind starke burleske Momente vorhanden. Aber hinter diesem äusseren Schein steckt ein sehr bitterer und trüber Ernst. Mir persönlich liegt eine komische Auffassung der Dinge gar nicht. Ich habe mich abgequält, Ausdruck zu finden für tragische und pathetische Dinge, die mir am Herzen liegen; aber wenn ich nicht eine Unterstützung in ausserkünstlerischen Momenten finde, wie etwa dem Stück »Im Chambre séparée« gegenüber die heutigen sozialen Gefühle sind, so finde ich ihn nicht. Unzweifelhaft ist der Atelierstandpunkt falsch, den wir als junge Leute gehabt haben, dass es nur auf das Wie ankomme in der Kunst, nicht auf das Was. Wenn man ein bisschen älter wird, so sieht man ein, dass der Ausdruck nie Zweck sein kann, sondern immer nur Mittel. Und unzweifelhaft steht bei solcher

Anschauung die komische Kunst niedriger als die ernste, weil sie die allein wichtigen Dinge, nämlich die sittlichen, nie so intensiv behandeln kann. Für die Komik gibt es nur zwei sittliche Möglichkeiten: den Olympierstandpunkt von Rabelais mit seiner heiteren Weltverachtung und das aggressive Moralpathos von Juvenal. Der erste Standpunkt ist so hoch, dass alle scharfen Konturen der Sittlichkeit bei ihm verschwimmen; und im zweiten Fall haben wir es mit einer so niedrigen Einsicht zu tun, dass fast keine künstlerische Möglichkeit mehr bleibt.

Aber die Gestaltung ernster Probleme, so weit es sich nicht um ernsthafte Trivialitäten und Lappalien handelt, und vor allem das Höchste der dramatischen Kunst, scheint mir, wie ich heute die Dinge ansehe, jetzt nicht erreichbar. Es hindert die moderne Technik und unsere moderne Sittlichkeit.

Die Entstehung der modernen naturalistischen Technik bei uns knüpft sich an die Namen von Holz, Schlaf und Hauptmann. Von ihnen war Holz der prinzipienfeste Theoretiker, der aus Zolas Ästhetik die letzten Konsequenzen zog, indem er auch das »Temperament« verbannte und die reine Wiedergabe der Natur verlangte. Einen Sinn kann man in dieser Forderung nur finden, wenn man an den allgemeinen Zusammenhang alles Wirklichen denkt, aus dem sich alles erklärt und in dem alles enthalten ist. Die getreue Reproduktion eines Ausschnittes aus der Wirklichkeit gab also, mit Ausserachtlassung der zu beiden Seiten abgeschnittenen Fäden, durch die der Ausschnitt ursprünglich mit dem Übrigen zusammenhing, ein verständliches Bild und, da im Leben alles enthalten ist, auch das erreichbar Höchste an Gefühlen; alles, was darüber hinaus wollte, war offenbar nur Arrangierung der Wirklichkeit, unwahr und für ein feineres Gefühl störend.

Es stellte sich zwar sofort heraus, dass das holzische Ideal sich praktisch gar nicht verwirklichen liess. Die gemeinsame Arbeit von Holz und Schlaf war ausgegangen von der Novelle, besser »Skizze«, die, befreit von allem, was das Subjekt des Künstlers verraten konnte, zusammenschrumpfte auf eine Reihe von Gesprächen mit dazwischen gesetzten Bemerkungen über Zustände und Veränderungen der Umgebung. Wollte man nicht unerhört langweilig werden, so musste man hier eine Auswahl treffen; nur das Bedeutungvolle durfte reproduziert werden; und wenn man mit der blossen Auswahl nicht fertig wurde, so musste man auch kondensieren.

Auf der Seite von Schlaf hat man sich die Entwicklung aus einer eigenartigen Dichterindividualität vorzustellen. Schlaf gehört zu jener Art von Charakteren, die das Kleine sehen und lieben und in ihm das Grosse ahnen, die Scheu haben vor dem rohen und unmittelbaren Aussprechen des Gefühles, die, was sie ausdrücken wollen, hinter allerhand Mauerwerk verschanzen, damit man es nur ahnt. Für diese keusche Natur erschien die Banalität des äusserlich Wirklichen als ein Mittel, inneren Reichtum vorzustellen. Sein »Meister Oelze«, der wohl immer noch das bedeutendste Werk der Richtung ist, zeigt das am klarsten: hinter den Trivialitäten der Erbschleicherei, des gemeinen Verbrechens aus elendesten Motiven, steht eine Natur von gewaltiger Grösse, unbeugsamer Energie, höhnischer Menschenverachtung. Was für Holz Zweck gewesen war, war für den seelisch reichen Schlaf nur Mittel; und Schlaf ist deshalb auch künstlerisch weitergekommen.

Der Übergang von der »Skizze« oder »Studie« zum Drama erforderte einen weiteren Verzicht auf Holzens Prinzip. Das Drama ist die Form der Dichtung, welche die grösste Aufmerksamkeit des Künstlers auf den

Geniessenden erfordert. Das »Publikum« wurde aber vom Naturalismus überhaupt als quantité négligeable betrachtet. Hier ruht die Bedeutung Hauptmanns. Er hat die Synthese vollzogen zwischen dem, was Holz und Schlaf geschaffen hatten, und den traditionellen Theaterbedürfnissen. Das alte tragische Schema ist nichts als die Psychologie des Zuschauers. Der Zuschauer will den Helden, die tragische Schuld, die Sühne, die Läuterung, er verlangt das retardierende Moment usw. Aber nur der Zuschauer mit sehr starker und von keinerlei Skepsis berührter Sittlichkeit der alten Art. Diese Sittlichkeit hat der Zuschauer in unserer zerfressenen Gesellschaft nicht mehr und der Dichter, der sie natürlich zuerst haben muss, um unbefangen aus ihr heraus zu arbeiten, hat sie erst recht nicht. Bei grossen Männern ist an ihre Stelle der menschenverachtende Stolz und die höhnische Skepsis getreten, wie bei Ibsen in seinen Werken der dritten Periode; bei kleinen wird Ersatz gefunden durch das Problem und die Tendenz. Es kommt darauf an, Problem und Tendenz geschickt zu finden; für das niedrigste Niveau genügt vielleicht der Ehrbegriff, für ein höheres die individuelle Freiheit oder soziale Ideen. Schwindet das Interesse an diesen Dingen, so haben die betreffenden Werke auch auf ewige Zeiten ihre Wirkung verloren.

Auf diesem Wege war also wohl der äussere Erfolg zu erzielen, aber doch keine ehrliche und befriedigende Kunst. Schlaf hat auch in seinem neuesten Werk diesen Weg nicht eingeschlagen. Aber er hat ebensowenig einen Ersatz für das uns Modernen Verlorene in der Sittlichkeit finden können.

Das ist nun der Stand heute.

Welche Situation ergibt sich daraus für den schaffenden Künstler? Die naturalistische Allgemeinströmung und die von Holz und Schlaf begonnene

Abzweigung hat von Positivem als letztes Resultat für das Drama schliesslich nichts gehabt als einen natürlicheren Dialog. Dieser Dialog ist freilich weit entfernt davon, der Dialog des gemeinen Lebens zu sein; ich selbst habe darüber Experimente angestellt, die mich sehr belehrt haben. Das Stück »Im chambre séparée« enthält einzelne Stellen, die auf direkten Nachschriften nach dem Leben beruhen; es sind die meisten Reden des Gastes; und was musste ich mit den Originalaufzeichnungen anstellen, ehe sie künstlerisch zu verwerten waren! Dieser natürliche Dialog erlaubt auf jeden Fall eine feinere Nuancierung, als sie früher möglich war, und erleichtert so die Charakterisierung. Aber durch ihn wird der Dichter beschränkt in dem, was er geben kann. Er kann seine Personen nur noch das sagen lassen, was sie eventuell in der Wirklichkeit sagen würden, unter Abrechnung der Konzessionen an Prägnanz usw. Am klarsten wird das, wenn wir den Monolog betrachten. Wir können keine Monologe mehr geben, weil man im Leben keine Monologe hält. Im Monolog konnte der Dramatiker den jedesmaligen Seelenzustand seines Helden schildern. Was wir wirklich sagen, drückt noch nicht einmal das aus, was wir in diesem Moment fühlen; und da wir, wenn wir mit anderen Menschen in lebhafter Verbindung stehen, stets etwas Fremdes in uns haben, so drückt es noch viel weniger unsere allgemeine Stimmung in der betreffenden Zeitperiode aus. Ausserdem sagen wir stets nur den geringsten Teil von dem, was wir wirklich empfinden, und gerade das Wertvollste verschweigen wir. Je höher seelisch einer steht, desto mehr verschweigt er. Und endlich sind unsere Worte und Sätze Zeichen für Gefühle und Gedanken, die bei jedem verschieden sind. Wenn wir nicht bei den meisten Menschen, mit denen wir im Leben zu tun haben, sofort eine intuitive Kenntnis ihres Wesens

hätten, aus der heraus wir ihre Worte verstehen, dann würden wir in allen wichtigen Dingen uns mit anderen so wenig verständigen können, wie wenn sie eine ganz andere, uns unbekannte Sprache sprächen.

Eine Intarsia ist eine reizende Sache. Aber was kann man durch die verschiedenen Nuancen der Hölzer ausdrücken? Jemand, der mit der modernen Technik höhere künstlerische Ziele verfolgt, wird das Unzulängliche dieser Technik erkennen, — wie der Künstler, der eine Landschaft von Rousseau oder Gainsborough in Intarsia ausdrücken will, statt in Ölfarben.

Nehmen wir an, dass die künstlerische Kraft ausreicht, um auf die Bühne wirklich dramatische Menschen zu stellen, deren Reden uns alles Bedeutsamere, was sie nicht sagen und nicht sagen können, ahnen lassen. Dieses Problem hat sich Schlaf in seiner »Gertrud« gestellt; ich tat es in einem unveröffentlichten Stück »Liebe«. Wenn es gelingt — und mir war es misslungen, wie es nach meinem Urteil Schlaf misslungen ist —, dann muss man doch ein Parterre von lauter Dichtern voraussetzen, muss man die Tätigkeit, welche die Technik dem Dichter verbot, vom Publikum erwarten. Nun haben wir in unserem Kunstgeschmack zwar offenbar eine Entwicklungstendenz auf grössere Tätigkeit des Rezipierenden; aber das Quantum, das man ihm hier zumuten würde, wäre denn doch so gross, dass man es von einem gewöhnlichen Publikum nicht erwarten kann. Unvergesslich wird mir bleiben, wie nach der Aufführung von Ibsens »Frau vom Meere« ein Teil der Kritik in dem Stück eine Verherrlichung der Ehe konstatieren konnte. Wenn so etwas schon bei Kritikern möglich ist, was soll man denn da vom gewöhnlichen Publikum erwarten! Der Lyriker, der Romanzier kann Anforderungen stellen an sein Publikum, wie er will; stellt er sie sehr hoch, so findet er nur wenige Leute, aber

die findet er und hat er. Dem Dramatiker werden die Anforderungen vom Publikum gestellt, weil das Theater nun einmal vom Parterre bis zur Galerie von den verschiedenartigsten Leuten besetzt ist und für eine grössere Anzahl Aufführungen besetzt sein muss; und wenn er diesen Anforderungen nicht entspricht, so ist es vorbei mit ihm: man konstatiert, dass »bei aller literarischen Begabung ihm der Sinn für das speziell Dramatische fehlt«. Das hat nun zur Folge, dass der in dieser Technik befangene Künstler sich mit Vorliebe an Dinge macht, für die er ein schnelles und allgemeines Verständnis erwarten kann, auch wenn er nur in der geschilderten Weise lediglich das Gesagte gibt. Das heisst: er greift am liebsten zu den trivialsten Motiven und den banalsten Charakteren, zu dem, was wir möglichst alle Tage vor Augen sehen. Aus dem Technischen heraus erhält so die demokratisch-positivistische Richtung des Naturalismus Zuzug. Technik und Inhalt bedingen einander und werden bedingt durch die allgemeine Grundströmung der Zeit.

Früher sagte man, die banalen und hässlichen Dinge haben kein Recht, künstlerisch dargestellt zu werden. Wir haben als junge Leute darüber gelacht, wenn wir diese damals so billige Epigonenweisheit hörten. Aber wenn wir jetzt, wo der Naturalismus mit eisernem Besen das ganze elende Epigonentum hinweggefegt hat, das noch im vorigen Jahrzehnt ganz Deutschland beherrschte, wenn wir jetzt nun fragen: Ja, ist denn die Kunst wirklich dazu da, dieses elende Gesindel der »Lumpenbagasch« und des »Chambre séparée« zu schildern, — dann verlieren wir doch die Siegesgewissheit mitten im Sieg. Hat es denn überhaupt noch einen Wert, künstlerisch zu schaffen, lohnt es denn die unendliche Mühe, eine Mühe, die frühere Künstler nicht geahnt haben, all dieses elende, tri-

viale Zeug, das uns im Leben schon so anwidert, auch noch künstlerisch darzustellen? Man muss in Flauberts Briefwechsel nachlesen, wie entsetzlich ihm die Beschäftigung mit den Personen der »Madame Bovary« und der »Education sentimentale« war, um die Leiden zu verstehen, die ein Mensch erduldet, für den nur das Allerhöchste des Lebens Sinn hat und der nun zum intimsten geistigen Umgang mit dem gewöhnlichsten Pack verurteilt ist.

In einem unveröffentlichten Lustspiel von mir »Im wunderschönen Monat Mai« gruppiert sich alles um einen Mann, in dem alles höchste Menschliche mit grosser Kraft in trivialster Form vorhanden sein sollte. In der Figur war alles, was man sich denken kann; es war eine wunderbare Figur geworden, von einem seelischen Reichtum, von einer Kraft, von einer Grösse, dass ich meine helle Freude an ihr hatte, — ehe ich zu schreiben begann. Denn bei der Niederschrift zeigte sich, dass gerade das Wertvollste in seiner Seele verschlossen blieb und auf keine Weise herauszubekommen war. Und dabei war das noch eine impulsive und redselige, etwas eitle Natur; von einem verschlossenen Menschen würde der Dichter überhaupt alles bei sich behalten und nichts auf das Papier bringen.

Diese Dinge kommen Dichtern zu gute, deren Begabung nicht über das Können des Kleinen und Gewöhnlichen hinausgeht, die gute Darsteller sind, aber keine Persönlichkeiten. Man kann dann nicht unterscheiden, was wirklich Armut ist und was durch die Technik erzwungen wurde. Aber die Tatsache kann auch ungemein verderblich werden, indem sie die Kunst aus ihrer herrlichen Höhe herabziehen und sie uns erscheinen lassen kann als etwas, das gar nicht qualitativ verschieden ist von dem ordinären Banausentum des gewöhnlichen Lebens.

Alles Wertvolle geht uns ja verloren! Wir können die Amme in »Romeo und Julia« heute besser machen, als sie Shakespeare gemacht hat; aber wir können keinen Hamlet machen. Wir können das Gretchen feiner ausarbeiten, die Witwe Schwertlein zu einer köstlichen Figur gestalten, vielleicht noch einen Teil von Mephistopheles geben, aber wie wollen wir einen Faust schaffen? Das Lächerlichste dabei ist, dass es doch einen Hamlet und Faust in der Wirklichkeit gibt. Der Naturalismus erlaubt uns nur, einen Teil der Wirklichkeit zu fassen, genau wie jeder frühere Stil; nur, dass alle früheren Stile das nehmen liessen, was den Leuten bedeutsam vorkam, der Naturalismus uns aber zum Trivialen zwingt. Oder sollte die graue positivistische Theorie uns wirklich knebeln, sollten wir, die wir Künstler sind, wirklich das Gewöhnliche höher stellen als das Ungewöhnliche, die triviale Masse höher als den einzelnen Ausnahmemenschen? Sollten wir der Torheit unterliegen, die Kunst, die etwas Festliches ist, sich nach den Gesetzen des Alltags richten zu lassen?

Die Menschen sind des beschränkten Naturalismus bald müde geworden. Viele suchen nach einem Ausweg aus ihm. Aber ich habe noch keinen Finder getroffen. Wollen wir in die Epigonenromantik zurückkehren mit Hauptmanns »Versunkener Glocke«, dann ist unfindbar, weshalb wir nicht gleich bei Julius Wolff blieben, dessen Plattheiten doch wenigstens nicht anspruchsvoll sind. Die Stilisten und Symbolisten können noch nicht einmal in der Lyrik Neues und Lebendiges schaffen, wenn sie nicht gerade, wie in Frankreich, das Glück haben, auf leere Rhetorik und prosodische Stilübung zu folgen. Die einzige Persönlichkeit, in der ein wirklicher Drang nach Vorwärtsstreben vorhanden ist, bleibt Maeterlinck. Aber sein Wollen scheint mir für das Drama un-

brauchbar, denn gerade das Ungesagte will auch er ungesagt lassen und die Aufgabe, um die es sich handelt, ist doch eben, eine Möglichkeit zu finden, das auszudrücken. Nichts scheint mir törichter als seine Bemerkung im »Trésor des humbles« über Othello und ähnliche tragische Figuren, dass das eigentliche tragische Geschick sich im Ungesagten abspiele. Das hat Shakespeare auch gewusst, und wenn ein treuherziger Naturalist die Bemerkung gemacht hätte, so würde man sofort das übliche Geschrei über naturalistische Plattheit hören. Wir verlangen eben vom Dichter, dass er uns das doch gibt, weil wir es mit Recht für das allein Wertvolle halten. Shakespeare hat es gegeben in seiner Art; und wir müssen nun suchen, es in unserer Art zu geben, und uns nicht um die Aufgabe herumdrücken, — sei es mit Natürlichkeit-Ausreden, sei es mit mystischem Ästhetentiefsinn.

Wir müssen über den Naturalismus hinaus, selbstverständlich so, dass wir seine Errungenschaften beibehalten, und zwar lebendig, nicht, indem wir sie konventionalisieren; und nach der Richtung, dass wir von dem eigentlichen Kleben an der Natürlichkeit lassen, die uns gerade die Darstellung des Wichtigsten unmöglich macht. Ob das im Drama erreichbar ist? Es käme auf den Versuch an. Die Aussichten scheinen mir nicht glänzend zu sein. Es berührt sich hier wieder das Künstlerisch-Technische mit dem Letzten der Weltanschauung. Wir haben keine festen sittlichen Prinzipien mehr, sondern sind bis ins Innerste von der Relativität auch dieser Dinge durchdrungen. Wenn wir uns nicht pharisäisch belügen wollen, so können wir ja nicht mehr von einer Sittlichkeit des Handelns sprechen; denn wo unsere Vorfahren den festen Anker der Tat sahen, sehen wir nur die unendliche Kette der Ursachen und Folgen. Wir sind

uferlos und grundlos geworden, das tout comprendre ist an uns erfüllt. Wollen wir tragisch werden ohne Spiegelfechterei, so bleibt uns nur die rohe Schicksalsidee; aber da wir auch nicht mehr fromm an höhere Mächte glauben, so werden wir uns nicht mehr unter sie beugen, sondern uns gegen sie entrüsten. Die tragische Stimmung der früheren Zeiten ist unmöglich geworden. Ich glaube, dass das Stück »Im chambre séparée«, wenn es aufgeführt werden könnte, in seiner Mischung des Furchtbaren, Lächerlichen und Gemeinen einen tiefen Eindruck machen würde, aber nicht einen tragischen, überhaupt keinen ästhetischen, sondern einen, wie ihn irgend etwas Schlimmes im Leben macht.

Es ist doch gewiss nicht Zufall, dass die naturalistische Kunst ihre grössten Triumphe in der Erzählung geleistet, ja, sogar technisch Neues geschaffen hat. Denn Werke, wie die Romane und Novellen von Tolstoi, die ihr gesamtes Interesse von der Seelenanalyse hernehmen, gab es früher nicht. Hier drückt sich die Wendung der Sittlichkeit vom Handeln auf das Verstehen aus. Die Form der Erzählung ist die der modernen Psyche adäquate.

Aber was mag es nur sein, das trotzdem so zum Drama lockt? Ist es vielleicht doch noch mehr als die Energie der unmittelbaren, nicht über Papier und Druckerschwärze gehenden Wirkung?

2.

WENN DIE BLÄTTER FALLEN. — DER TOD.

ZWEI TRAUERSPIELE.

Ich habe in diesen beiden Einaktern den Versuch gemacht, den deutschen Naturalismus weiterzubilden, so, dass wichtigere Probleme gelöst werden können, ohne dass man doch seine Errungenschaften gänzlich aufgibt und von einer konstruierten Psychologie ausgeht. Der deutsche Naturalismus, der nur im Drama einen Ausdruck gefunden hat, bedeutet den möglichst engen Anschluss des Dialogs an die Naturwahrheit und damit, da die Psychologie der Handelnden nie durch die vieldeutige Handlung gegeben werden kann, eine wahrere Psychologie. Die Wahrheit und Einfachheit der Natur sind immer die letzten Grundlagen einer bedeutsamen Kunst gewesen; und es ist für uns ein grosses Glück, dass wir sie durch den Naturalismus zurückerhalten haben. Nur zieht er zu enge Grenzen für die möglichen Aufgaben: in der ausgebildeten Form ist er nur brauchbar für das Lustspiel; tragische Probleme sind für ihn unmöglich, da er im Ernsten nie aus der Banalität herauskommen kann. So merkwürdig es uns scheint, die wir in den sogenannten modernen Anschauungen aufgewachen sind: Alles, was dem Leben Wert und Bedeutung gibt, liegt nicht in ihm, sondern muss erst in es hineingelegt werden. In dem ersten der beiden Stücke versuchte ich nun, so vorzugehen, dass ich möglichst den einfachen und gewöhnlichen Lebensausdruck beibehielt, aber die Worte gewissermassen als Symbol gebrauchte, die für die Handelnden viel wichtigere Dinge bedeuten, als sie direkt sagen. Das ist nicht »Symbolismus« in der Art Maeterlincks, wo das Werk für den Zuschauer eine symbolische Bedeutung haben soll, was meiner Meinung nach nur in der Lyrik berechtigt war.

Praktisch ist das Resultat, dass die wesentlichen Dinge der Stücke zwischen den Zeilen vorgehen und für den Unaufmerksamen nur eine Reihe von Gesprächen vorhanden ist, die sich in einem weiten Kreis um etwas Unausgesprochenes bewegen. Es ist mir klar geworden, dass diese Art zu hohe Ansprüche an Darsteller und Zuhörer stellt. Ich hatte das Glück, die Hauptrollen durch Fräulein Dumont und Herrn Christians verkörpert zu sehen, die in der wundervollsten Weise dieses ohne Form zwischen ihnen Zitternde zum Ausdruck brachten, aber diese Begabung ist so selten und geht so sehr über das gewöhnliche schauspielerische Können auch der Ersten hinaus, dass damit nicht als mit einem regelmässigen Faktor zu rechnen ist, namentlich heute nicht, wo es fast keine Sprecher mehr unter den Schauspielern gibt. In dem zweiten Stück habe ich stärker von dem gewöhnlichen Lebensausdruck abstrahiert und, indem ich den Repliken eine allgemeine Bedeutung gab, sie gleichzeitig direkter gemacht: die Verhüllung — im ersten Drama — durch das Leben ist hier durch ein Nachdenken über das Leben ersetzt. Die Wirkung dieses Experimentes konnte ich noch nicht erproben. Ich weiss wohl, dass mit den beiden kleinen Stücken wenig geschaffen ist; aber ich bin stolz darauf, dass sie nicht auf den gewöhnlichen Wegen gefunden sind: sie sind das Resultat eines selbständigen Suchens.

DAS MODERNE DRAMA.

Zur Zeit der Hochflut des Naturalismus bezeichnete man so ziemlich alle damals moderne Literatur als naturalistisch, wenn sie nur der einen Bedingung entsprach, sich von der damaligen Konvention abzuwenden und sich enger an die Natur anzuschliessen. Seitdem neben die naturalistische noch andere Strömungen getreten sind, welche gewisse derartige »Naturalisten« für sich reklamieren, wird man doch wohl Unterschiede machen müssen und das Wort in einem begrenzteren Sinn gebrauchen, bei dem es nicht mehr angeht, so unvereinbare Erscheinungen wie etwa Zola, Ibsen und Tolstoi zusammen zu werfen. Man wird sich beschränken müssen, »naturalistisch« diejenigen Dichter zu nennen, welche ihrem Schaffen die Milieutheorie zugrunde legen und etwa noch in ein ähnliches Gebiet passende Theorien, wie die der Vererbung. Man kann sagen, dass diese Dichter die Menschen, welche sie schaffen, vornehmlich vom soziologischen Standpunkt aus betrachten, wie ja auch, offen oder latent, bei ihnen immer die Tendenz ist, ein grosses Gesellschaftsbild zu geben. Sie knüpfen darin in moderner Weise an Bestrebungen an, welche in früherer Zeit etwa »Wilhelm Meister« vertritt.

Die naturgemässe Form für ein Dichten auf solchen Grundlagen ist der Roman. Der Roman ist die einzige Dichtungsform, welche breite Schilderungen geben kann und damit das Milieu darstellen, welche die feinen Beziehungen zwischen Persönlichkeit und Umwelt aufzuweisen vermag durch Analyse des Autors; welche als epische und mit einem ruhigen Fluss zufriedene, keine grossen Konflikte und damit keine überragenden Menschen nötig hat, sondern sich mit dem Alltäglichen begnügen kann, wenn es nur fein und künstlerisch dargestellt ist.

In Deutschland haben wir es nicht zum naturalistischen Roman gebracht. In der günstigen Zeit hat sich kein entsprechendes Talent entwickelt, und heute haben wir die Richtung bereits so weit hinter uns, dass sie schon in der besseren Unterhaltungsliteratur herrschend ist und wohl bald in die schlechtere hinabsinken wird. Dagegen sind bei uns die Prinzipien des Naturalismus auf das Drama angewendet, und wir haben dadurch ein ganz eigenartiges modernes Drama erhalten, das keine andere Nation besitzt, und das man heute wohl noch als »das moderne Drama« bezeichnen kann. So hat gegenwärtig im »Deutschen Theater« in Berlin Hauptmanns »Fuhrmann Henschel« einen Erfolg allerersten Ranges, ein Stück, das eigentlich nur Milieu ist und nichts weiter. Bei diesen grossen Erfolgen der Richtung drängt sich aber, auch für den, welcher sonst dem Anschluss der Kunst an die Natur geneigt ist, die Frage auf, ob hier nicht eine Suggestion der Theaterbesucher vorliegt, ob dieses naturalistische Drama überhaupt den Lebensbedingungen des Dramas entspricht.

Vergessen wir zunächst nicht, dass die Momente, in denen die Hauptstärke des naturalistischen Romans liegt, beim Drama überhaupt nicht in Frage kommen: Im Drama kann das Milieu nicht geschildert werden; nur kann der Dichter durch ausführliche Regiebemerkungen die engste, durch vier Wände begrenzte Umwelt seiner Personen beschreiben und durch den Regisseur herstellen lassen, sowie durch eine möglichste Fülle von Episodenfiguren das übrige andeuten. Und im Drama können nicht durch Analyse des Autors die Beziehungen zwischen Umwelt und Personen nachgewiesen werden, sondern, da die Menschen sich nur direkt geben können, so muss man diesen Nachweis, bei möglichst nuancierter Ausdrucksweise der Personen, von der mitdichtenden Phantasie des Zuschauers

erwarten; diesem wird damit eine Aufgabe zugemutet, die noch keine literarische Richtung ihm gestellt hat. Deshalb muss sie sehr leicht gemacht werden, d. h. sich auf das Allergemeinste beschränken.

Dafür teilt das naturalistische Drama gänzlich die Eigenschaft des Romans, dass nur gewöhnliche und mittelmässige Menschen in dieser Technik dargestellt werden können. Denn aussergewöhnliche Menschen sind eben nicht das Produkt des Milieus, sondern werden durch andere Kräfte gebildet, wirken also in einem Milieudrama unwahrscheinlich und zersprengen damit das ganze Stück. Das Höchste, was man von ihnen bringen kann, ist die Art, wie sie sich räuspern und spucken, alles das Triviale, was sie mit dem gewöhnlichen Pack gemein haben; ihr eigentliches Wesen bleibt undarstellbar. Soll uns menschliche Grösse auf dem Theater plausibel erscheinen, so muss alles, was um sie herum sich befindet, gleichfalls gehoben sein, und es muss jede Association an die gemeine Natürlichkeit auf das sorgfältigste vermieden werden.

Nun liegt es aber im Wesen des Dramas, dass es die Schicksale hochstehender Menschen zum Inhalt hat und nicht das, was dem ersten besten passiert. Das ist in seinen äusseren Existenzbedingungen begründet: Aufführung durch Schauspieler vor einer grösseren Menge von Menschen.

Die Milieutheorie ist unzweifelhaft für die Menge richtig. Die Menschen sind im allgemeinen das Produkt der Umwelt und noch einer Anzahl ähnlicher Faktoren. Diese wirken auf sie, und dem entsprechend handeln sie und leiden. Im Roman, wo man solche Dinge durch eine Menge kleiner Züge lebendig machen kann, wo man nichts vor sich seht, sondern behaglich sich alles ausmalen kann, wo man eine bequeme Entwicklung mit Verständnis geniesst, mag das interessant sein. Aber im Drama ist das nicht

interessant. Sieht man das von Schauspielern vorgeführt, in einem grossen Raum, den man mit einer erwartungsvollen Menge teilt, so wird man enttäuscht und fragt ärgerlich: Ja, was geht mich denn das an? Im Drama interessieren andere Dinge, als im Roman.

Was im Drama interessiert, nennt man gewöhnlich »Handlung«. Es muss vor allen Dingen etwas geschehen, durch die Menschen oder mit und an ihnen. Alles, was nicht zur Handlung gehört, zum Beispiel also das Notwendigste übersteigende Gespräche, wird uns unerträglich: wir deuten uns die Handlung ja schon selber, und sind gespannt, wie es weiter geht. Das Wesen des Naturalismus besteht darin, dass er die Vorgänge durch eine Unmenge von Detail erklären will. Im Roman sehen wir das Detail nicht, und lassen uns deshalb vom Erzähler allmählich darauf führen; auf der Bühne sehen wir es mit einem Blick; und was uns nach diesem einen Blick noch gesagt wird, langweilt bereits. Da die Personen aber nur Produkte des Milieus sind, so haben wir sie eben mit diesem einen Blick schon erkannt und wissen genau, wie sie sich in dem und dem Fall benehmen werden. Ein Theoretiker der Richtung meint, dass die Kunst die Tendenz habe, wieder die Natur zu werden, dass das, wenn auch unerreichbare, Ideal des Dramas das sei, dass es eine genaue Wiederholung des entsprechenden Vorgangs in der Natur gebe. Diese Zuspitzung macht die Sache ganz klar: offenbar würden wir uns nicht drei Stunden lang ins Theater setzen, um einen solchen Vorgang anzusehen, sondern bestenfalls werden wir ihn als Notiz im Vermischten einer Zeitung geniessen. Das würde uns einfach langweilig sein.

Irgendwie hervorragende Menschen sind nicht lediglich aus dem Milieu und ähnlichen Dingen zu erklären, sondern das Unerklärbare X in ihrem Wesen

ist weit grösser, als bei anderen Menschen. Deshalb verstehen wir sie nicht auf den ersten Blick, und manche entschlüpfen überhaupt unserem völligen Verständnis, wie etwa Hamlet. Deshalb wissen wir auch nicht vorher, wie sie bei den Vorgängen reagieren werden, oder es ist uns interessant, wie sie reagieren.

Ein Beispiel aus Tolstois »Macht der Finsternis« möge das klar machen. Tolstoi ist von Haus aus Erzähler, daher als Dramatiker zu breit, und sein Stück hat dadurch eine grosse äusserliche Ähnlichkeit mit modernen deutschen Dramen. Der Held ist zunächst ein ganz gewöhnlicher Bauernbursche. Sein Schicksal verflicht ihn in das Verbrechen der Ermordung seines Herrn, und er heiratet dann die Frau, mit der er schon vorher eine Liebschaft gehabt hat. Ein trivialer Weitergang würde sein, dass er die Frau prügelt, sich selbst betrinkt, und dass die Frau, weil sie von ihm vernachlässigt wird, sich erhängt. Das wäre ein passabler Romanstoff. Aber im Drama zeigt es sich, dass der Mann über diese Gewöhnlichkeit hinausragt. Nachdem die Finsternis noch weitere Macht über ihn gewonnen hat, kehrt er plötzlich um und bekennt offen seine Schuld. Es macht nichts aus, dass auch das noch nicht genügend dramatisch ist, weil die Gründe der Umkehr zu sehr in ihm selbst liegen, und ein bloss seelischer Kampf nur einen geringen dramatischen Eindruck macht. Jedenfalls erweckt dieser Bauer unser steigendes Interesse dadurch, dass er nicht so ist, wie er eigentlich sein müsste nach der Milieutheorie. Er ist nicht willenloses Resultat des Milieus, sondern es ist gerade etwas in ihm, was gegen das Milieu ankämpft.

Hier haben wir den springenden Punkt. Alte Theoretiker pflegten den Inhalt des Dramas zu definieren als einen Kampf zwischen Menschen und Schicksal. Das Schicksal ist zum grössten Teil eine Sendung des

Milieus; und die Aufgabe des Dramas ist nun gerade, zu zeigen, wie ein Mensch dem nicht willenlos unterliegt, sondern mit ihm kämpft. Das willenlose Unterliegen ist das Alltägliche und ist deshalb uninteressant; das Interessante ist der Kampf.

Es ist sehr bezeichnend für etwas oben Gesagtes, dass bei der »Macht der Finsternis« die Umkehr des Helden nicht ganz plausibel wirkt. Tolstoi hat sich zu eng an die Natur gehalten in dem Stück, nicht die nötige Distanz genommen, und deshalb fällt der exzeptionelle Charakter etwas heraus.

Die naturalistische Theorie ist, wie noch viele andere Theorien auf den entlegensten Gebieten, nichts, als der Reflex der demokratischen Bewegung in der modernen Gesellschaft. Die Menge stellt heute die für sie gültigen Gesetze als die allgemein gültigen auf, so wie früher eine Aristokratie das tat. Das hat auf vielen Gebieten seine Berechtigung, vor allem auf den materiellen; aber von allen Gebieten, wo das unberechtigt sein muss, bleibt die Kunst das, wo es am unberechtigtsten ist. Denn die Kunst, selbst wenn sie von der Menge genossen wird, wird es doch auch dann nur in den Stunden, wo die gewöhnlichen Menschen über sich hinauswachsen. Jede Köchin, welche über ihrem Kolportageroman Tränen vergiesst, wenn die Unschuld verfolgt wird, aber schliesslich doch siegt und einen Grafen heiratet, hat da einen richtigeren und natürlichen Sinn, als die Herrschaft, welche sich ein modernes, naturalistisches Stück ansieht und sich einbildet, dass sie über den Fuhrmann Henschel Kummer empfindet.

Man würde das Kind mit dem Bade ausschütten, wenn man sich durch solche Erwägungen bestimmen liesse, im modernen Drama eine blosse Verirrung zu sehen, und, wie es wohl geschieht, wieder auf die verlassene Epigonenliteratur zurückginge. Wir haben

doch sehr gelernt durch die feine Nuancierung des Ausdrucks, die es geschaffen hat; und die Weltanschauung, aus der es herausgewachsen ist, enthält doch gleichfalls einen Fortschritt gegen früher. Wir müssen es als notwendiges Glied der Entwicklung betrachten, die uns zu etwas Höherem zu führen scheint, wie ja immer die Zeiten engsten Anschlusses an die Natur und genauer Anpassung an die Zeitanschauung gegenüber gedankenlosem Kopieren des Alten die Vorgänger hoher Kunstblüten gewesen sind.

Vor allem wird es sich für uns darum handeln, uns wieder eine sittliche Weltanschauung zu erringen. Denn das Drama ist Weltanschauungsdichtung, der Kampf der Menschen mit dem Schicksal ist der grösste Vorwurf, den es für den Künstler überhaupt geben kann. Gelingt es uns, auf irgend eine Weise die Pöbelmeinung zu überwinden, dass der Mensch nichts für sich kann, nur ein Resultat der materiellen Verhältnisse sei, und finden wir irgendwie die sittliche Freiheit des Menschen wieder, dann wird es uns auch gelingen, mit den durch den Naturalismus geschaffenen feineren Mitteln ein neues nationales Drama, ein nicht nur »modernes«, zu erzeugen.

ZUR TECHNIK DER NOVELLE.

In den letzten Jahren hat bei uns in Deutschland, vornehmlich unter dem Einfluss der naturalistischen Lehren, eine völlige Verwirrung der Ansichten über die Bedeutung der Kunstformen um sich gegriffen. Es geschieht das immer, wenn die Kunst sich durch Rückkehr zur Natur erneut; man denke nur, wie in der Frührenaissance mit einem Male das feine Stilgefühl der Gotik wie weggeblasen ist, und um nur ein bezeichnendes Beispiel herauszugreifen, das Relief erst bei Donatello sich wieder darauf besinnt, dass es anderen Gesetzen unterliegt wie das Bild; und die Geschichte der Reliefs zeigt auch, wie schnell bei dem Verfall der Kunst gerade dieses Verständnis wieder verloren geht: Cellinis Reliefs am Sockel seines Perseus haben schon wieder Ähnlichkeit mit denen des Ghiberti, natürlich mit dem Unterschiede des virtuosenhaften Könnens von dem inbrünstigen und befangenen Ringen.

In den redenden Künsten sind ihrer Natur nach am stärksten durch Gesetze eingeengt Drama und Novelle. Welcher ästhetischen Wüstheit heute das Drama verfallen ist, braucht wohl nicht auseinandergesetzt zu werden: schon die Möglichkeit der Idee, den Milieugedanken aus der Halbkunst des Romans in die Vollkunst des Dramas herüberzunehmen, zeigt das ja genügend; denn während der Roman zur Not immer noch auskommen kann bei genauer Beobachtung der Wechselwirkung des Geschilderten, wobei der sich langweilende Leser mehr oder weniger als qualité négligeable gilt (wenn er will, kann er ja Seiten überschlagen), geht beim Drama doch der erste Gedanke des Künstlers notwendig auf die Wirkung vom Geschilderten zum Zuschauer, der Wort für Wort über sich ergehen lassen muss und für den eine einzige

nicht wirkende Stelle, mag sie noch so wahr sein mehrere wirkende tot macht.

Wie das Drama eine abstrakte Kunstform ist, welche interessante Inhalte des Lebens, das heisst Punkte, um welche sich bei den Menschen Energien lagern, in einem sinnlichen Gewand gibt, durch dessen Anblick diese Energien gelöst werden (mag das Gewand in engerer oder weiterer Beziehung zur Wirklichkeit stehen, welches Sache des Zeitgeschmacks ist und das ewige, das heisst im Technischen begründete Wesen der Kunst nicht berührt), so ist es auch die Novelle.

Wir Deutsche, die wir eine engere Beziehung zur Wirklichkeit haben und daher schon durch ein Anklingen an diese gerührt und erregt werden, haben nicht das starke Gefühl für die künstlerische Form wie die Romanen; und da die Novelle durch einen wahren Zufall denselben äusseren Bedingungen unterliegt wie der Roman, nämlich von einzelnen Personen allein und ruhig gelesen wird (überhaupt sollte ein Ästhetiker einmal untersuchen, ob nicht die Einzellektüre gegenüber Rezitation, Erzählung und Aufführung in früheren Zeiten unser Stilgefühl geschwächt hat, wie ja ganz naiv ein verpfuschtes Drama ein »Buchdrama« genannt wird; aus der alten Novelle vom Bianco Alfani, die im Anhang der Cento novelle antiche von 1572 steht, scheint mir klar hervorzugehen, dass die mündliche Erzählung von Novellen damals als eine Kunst betrachtet wurde), so freuen wir uns sehr, dass wir uns ihre grundsätzliche Verschiedenheit vom Roman nicht klar zu machen brauchen; wir ergötzen uns an Charakteristik, Sprache, Stimmung, Gedanken und allerhand Belehrendem (nach der augenblicklichen Mode ist das sozialer Natur, sonst war es wohl ethnologischer, historischer usw. Art) und vergessen, dass für die Novelle genau wie für das Drama das wesentliche der Aufbau ist, neben

dem alles andere nur zweite Bedeutung haben kann und darf. Ja, wir haben uns sogar an »Skizze« und »Studie« gewöhnt, mit grosser Verachtung des Leihbibliotheklesers, welcher ein Geschehnis möglichst knapp und spannend erfahren möchte; mit demselben Unrecht, mit dem wir uns an Skizze und Studie in der Malerei gewöhnt haben: Charakterbilder, Landschaftsbilder, Stimmungsbilder, ohne Komposition und ausser aller Komposition, die für die Ästhetik noch gar nicht in Betracht kommen, sondern nur Material für den schaffenden Künstler sind; recht bezeichnend ist doch, dass Böcklin nur auf hartes Drängen an gute Freunde Studien weggab, während von Menzel unzählige Studien im Kunsthandel sind.

Der Klarheit wegen soll an einem ganz einfachen Beispiel exemplifiziert werden, an einer Novelle von Giovanni Sercambi, einem alten Italiener, der 1375 schrieb (Novelle inedite di G. S., herausgegeben von Rudolfo Renier, S. 158). Der Kaiser von Konstantinopel hat einen einzigen Sohn, welcher schlechte Gesellschaft liebt und aus Furcht vor Strafe flieht. Nachdem er sein Geld verbraucht hat, lebt er unerkannt in Genua sehr elend. Durch Zufall bekommt er einen Falken, welchen er sorgfältig behandelt, so dass er sehr schön wird. Als er mit dem einst auf der Strasse geht, redet ihn ein vornehmer Ritter an, ob er ihm das Tier verkaufen wolle; er erwidert, er wolle es ihm schenken, aber verkaufen werde er es nicht. Der Ritter wird zornig, dass ein so zerlumpter Strolch ihm etwas schenken wolle, weil er das als Beleidigung auffasst, nimmt ihm den Falken aus der Hand und schlägt ihm damit mehrmals ins Gesicht, so dass er blutet, und der Falke stirbt. Die Behandlung geht dem Jüngling sehr zu Herzen, denn er denkt daran, welchen Stand er eigentlich habe, dass sein Vater bald sterben könne, und er dann immer in seiner

jetzigen Lage bleiben müsse. Er verdingt sich auf einem Schiff, fährt nach Hause, söhnt sich mit seinem Vater aus und wird nach dessen bald folgendem Tode Kaiser. Alsbald kommen unter andern huldigenden Abgesandten auch solche von Genua, mit ihnen jener Ritter. Der Kaiser gibt sich ihm zu erkennen, sagt, er sei ihm sehr zu Dank verpflichtet, denn durch seine Handlung habe er ihn wieder zu sich gebracht, und belohnt ihn reichlich.

Hier ist ein ganzes Menschenschicksal, insofern es an Charakter und Umstände geknüpft ist, in einem einzigen Punkt entschieden, welches ein aussergewöhnlicher Vorfall ist. Viele verlorene Söhne mögen in der Fremde Elend erdulden, durch deren Summe schliesslich gedemütigt werden und dann nach Hause zurückkommen; und nach der heute gewöhnlichen naturalistischen Theorie hätte der Dichter die ermüdende Menge dieser kleinen, sich häufenden Elendsfälle aufzuweisen, welche den Menschen allmählich mürbe machen; hier wird derartiges nicht erzählt, sondern das alles in einem einzigen Vorfall zusammengefasst, von dem aus das Leben dann nach rückwärts und nach vorwärts bestrahlt wird; und dieser Vorfall ist seltener und eigentümlicher Art, so dass er sich der Phantasie einprägt.

Unsere Novelle ist ein wahres Paradigma, denn nicht nur an den äusseren Vorgängen ist die starke Abstraktion vorgenommen, sondern auch bei der Schilderung des Geisteszustandes der Person; denn in Wirklichkeit entscheidet in solchen Fällen nicht ein rationalistisches Vordergrundmotiv, sondern tausend Triebe und Dinge sind entscheidend. Aber es ist gar nicht eine Schilderung der Wirklichkeit beabsichtigt; den Verfasser interessierte nur ein Schicksalsproblem, dass er darstellte gewissermassen mit der Stenographie, mit welcher etwa das griechische Relief ein Haus durch eine Tür andeutet.

Die Italiener sind in sittlichen Dingen Naturwesen. Das ist für viele Kunstbetätigung ein grosser Vorteil bei ihnen gewesen, nur verdanken sie es diesem Umstande, dass sie keine Tragödie erzeugt haben, ausser der klassizistischen, in einer ganz anderen Linie stehenden des Alfieri. Aber eben diese Geistesrichtung prädisponierte sie zur Novelle, welcher weltanschaulich das Gebiet eignet, das heute die Zwitterform des Schauspiels beansprucht: die Verknüpfung von Schicksal und Charakter und das ewige Problem ihrer gegenseitigen Bestimmtheit; dessen Behandlung erforderte jenen aussersittlichen Standpunkt, den zuerst der grosse Boccaccio hat und dann die zahlreichen grossen Novellisten, welche ihm folgen, merkwürdigerweise sogar noch bis tief in die Zeit der kirchlichen Reaktion hinein; erst mit dem vorigen Jahrhundert beginnt die »sittliche« Novelle in Italien. In unserem Paradigma ist das Problem noch, wiewohl Sercambi zehn Jahre nach Boccaccio schrieb, von der naiven bürgerlichen Enge des Trecento und sagt uns heute eigentlich nichts.

Als Beispiel einer modernen Novelle dieser Art wollen wir unseres grossen Meisters Conrad Ferdinand Meyer »Versuchung des Pescara« wählen; vielleicht wäre ein Paradigma von Mérimée besser, allein jene Novelle hat den Vorzug, dass sie sehr bekannt ist.

Das Schicksal Italiens ist auf einen Punkt gekommen, wo ein starker Mann es vielleicht zum Einheitsstaat umwandeln kann und es dadurch vor dem Untergang rettet, indem er sich zum König macht; vielleicht aber sind auch die dazu nötigen Kräfte nicht mehr vorhanden. Der Mann findet sich; er müsste als Preis einen Verrat begehen, der bei seiner (mit feiner Kunst nicht ganz sicher gezeichneten) Art ihm schwere sittliche Kämpfe bereiten würde. Aber das Schicksal hat ihm einen baldigen Tod bestimmt, den er vor-

weiss, und die Versuchung trifft einen Sterbenden.

Am Rande: bei diesem spezifisch novellistischen Inhalt sieht man den Unterschied von der Tragödie. Bei Wallenstein ist dasselbe Problem; aber Wallenstein wird nicht gehindert, begeht den Verrat und geht an seinen Folgen zu Grunde; jenes ist novellistisch, dieses tragisch; eine Warnung für die Naiven, welche noch immer durch die scheinbar dramatische, in Wahrheit kunstvoll novellistische Konstruktion Meyers verführt werden, aus seinen Novellen Dramen zu machen.

Meyers Problem ist nicht nur tiefer und weiter, wie in der kindlichen Geschichte Sercambis, die Erzählung ist auch reicher geworden; wir haben eine Anzahl scharf silhouettierter Personen, Zeitkolorit, sogar eine Spur Landschaftliches. Aber gerade bei diesem grossen Reichtum zeigt sich das Charakteristische der Novelle als abstrahierende und konzentrierende Kunstform. Bei Meyer geschieht das Abstrahieren mit Vorliebe dadurch, dass er möglichst viel in den Dialog legt, der natürlich, weit, weit von aller Natürlichkeit, nur Quintessenz gibt. Er umgeht dadurch die weitläufige, unmittelbare Darstellung der Gedanken und Strebungen und gibt dem Unbestimmten und Vielfachen der Wirklichkeit gleich die feste Form, die er braucht. Alles, was nicht in den Dialog geht, wird in ganz kurze Bemerkungen gedrängt, welche das unumgänglich Nötige berichten und die Situation anschaulich machen durch raffinierte Auswahl der Bilder, indem er nur solche anwendet, welche sich fest einprägen.

Man vergleiche den erschütternden Eindruck, den eine solche Novelle macht, mit der relativ geringen Wirkung, die der unendlich viel reichere Tolstoi etwa in dem uferlosen »Krieg und Frieden« erzielt bei der

äussersten Verschwendung jedes dichterischen Talents, und man wird sehen, welche Macht in der blossen künstlerischen Form liegt.

Die bisher betrachtete Art der Novelle ist die vornehmste. Einen flacheren Eindruck erzeugt die zweite Art, wenn es sich nämlich nicht um die entscheidende Schicksalsstunde eines Menschen handelt, sondern um ein minder bedeutendes Vorkommnis, das aber immer nicht nur charakteristisch für die Person, sondern auch, wenn der Autor nicht in die Läppischkeit mancher Modernen verfallen will, eigentümlich in seiner Art sein muss. Eben die Eigentümlichkeit ist der Grund, weshalb die Geschichte erzählt wird. In den ersten Anfängen der Novellistik, da, wo die Novelle sich aus der Anekdote einerseits, aus dem Märchen andererseits entwickelt, vornehmlich in den »Cento novelle antiche« und dem altkastilianischen »Conde Lucanor« überwiegt diese Art. Später gehören namentlich die zahlreichen Novellen von betrogenen Ehemännern, gefoppten oder schwindelnden Pfaffen, die Streiche, welche Einfältigen gespielt worden, und ähnliches hierher. Auch diese Art muss man noch als vollkünstlerisch rechnen; ihre Wirkung ist der des Lustspiels ähnlich, bei dem ja, im Unterschied von der Tragödie, zuletzt alles beim alten, nach seinem Wesen, bleiben muss; und auch die Tendenz auf Typisierung der Personen deutet auf die seelische Verwandtschaft mit dem Lustspiel. Sehr viele Werke aus der guten Zeit der italienischen Novellistik gehören hierher. Viele von ihnen erscheinen uns heute albern, infolge der Veränderung der Bildung, der gesellschaftlichen Zustände usw., wie ja auch das Lustspiel und die gesamte Komik leicht veraltet. Man kann sich das klar machen, wenn man Maupassants »Pain maudit« als Beispiel nimmt: der Witz, dass die Familie einer Hure aus ganz harmlosen und braven



Spiessbürgern besteht, welche, da sie die Hochzeit der einen Schwester bei der Hure feiern, ein sentimentales Couplet über das gesegnete Brot der Arbeit und das verfluchte des Lasters anstimmen, ist offenbar nur verständlich in einer Zeit wie der unseren, wo die soziale Trennung der Klassen so tief ist, dass die eine der anderen ein unentdecktes Amerika bleibt. Vergleichen wir die Kokottenmotive Maupassants etwa mit den Hetärengeschichten Lucians, so sieht man das; damals war einzig interessant die scheussliche Habsucht der Hetäre, die den verliebten Jüngling ausbeutet; an jener humoristischen Schilderung ihres objektiven Seins, ausserhalb der Beziehung zu dem betrogenen Mann hätte der Grieche nichts gefunden, das war ihm so gleichgültig wie dem Bauern die Schönheit der Natur.

Als dritte Art der Novelle endlich muss man etwas rechnen, was wir heute kaum noch recht verstehen können, nämlich die geistreiche Antwort; und zwar erscheint als besonders geistreich schon etwas, was für uns heute bloss ganz einfach treffend und richtig ist. Man muss wissen, welche Anstrengung es früher kostete, einen Gedanken in Worte zu bringen; man sprach und schrieb mit Anstrengung; ähnlich hat ja noch heute der gemeine Mann aus dem Volke eine besondere Achtung vor dem schriftlich Ausgedrückten. Prinz Juan Manuel, der Verfasser des »Conde Lucanor«, schreibt im vierzehnten Jahrhundert, er habe sein Buch gemacht, indem er es aus den schönsten Worten zusammensetzte, wie er konnte (fiz este libro, compuesto de las mas fermosas palabras qūe yo pude). Hier kann man verfolgen, wie Kunstformen auszusterben vermögen durch Veränderungen der allgemeinen Kultur.

Unzweifelhaft hat die moderne Auflösung der Novelle ihren letzten Grund in tiefliegenden Ursachen:

die relativistische Richtung des modernen Geistes ist jeder Form feindlich, bei der es eben Anfang und Ende, Ursache und Folge geben muss. Aber ob sich aus ihr ein Stilprinzip herausbilden lässt? Mir persönlich scheint die einzige Möglichkeit künstlerischer Art die Arabeske zu sein, wie sie zuerst von Arnim und teilweise auch von Brentano geschaffen ist, und als deren bestes Muster ich Arnims »Isabella von Egypten« hinstellen möchte. Hier gleicht das Kunstwerk einer luftigen Seifenblase, die im Sonnenschein in tausend Farben aufleuchtet und ohne Halt in der Luft schwebt, und deren ganze Substanz nur ein Tropfen schmutziges Wasser ist, dessen ganze Form das gegenseitige Sichstützen der Moleküle.

Recht lehrreich ist der Untergang der guten Novelle in Italien. Der letzte Grund ist hier der Verfall der Weltanschauung der Renaissance durch die kirchliche Reaktion und den spanischen Einfluss, welcher die ethische Konvention, die bereits die klassische Literatur Spaniens für die Fremden eigentlich zu einer Kuriosität stempelt, den Italienern einimpfte. Schon Giraldi zeigt in seiner prinzipiellen Verwendung von Zufall, Grausamkeit und Ehrenkodex den völligen Verfall. Trotzdem brachte noch im vorigen Jahrhundert Italien eine so wundervolle Novelle hervor, wie die dem Magalotti zugeschriebene »Gli amori innocenti di Sigismondo Conte d'Arco«, welche sonderbarerweise von manchen für eine spanische Übersetzung gehalten wird. Als Typus dieser Verfallzeit gelte eine Probe aus einem seltenen französischen Bändchen (Les amans malheureux, à Amsterdam 1706): ein betrogener Ehemann wird durch einen treuen Diener benachrichtigt, überrascht das Liebespaar, zwingt die Frau, den Liebhaber in ihrem Zimmer zu erhängen, und mauert sie dann mit diesem in dem Zimmer ein. Gegen solche barocke Zerstö-

rung der alten Form aus ihrem Innern heraus ist die moderne Stillosigkeit — denn Meyer ist nicht modern und nicht in seiner Zeit erwachsen — doch ein Vorteil: sie birgt die Möglichkeit einer Entwicklung, die freilich, da die Novelle, wie wir sahen, gleich der Tragödie Weltanschauungsdichtung ist, von der Entwicklung unserer geistigen Kultur abhängt.

GEORG RODENBACH.

Man kennt die alte Geschichte von der Witwe zu Ephesus: die Witwe war so untröstlich, dass sie sich zu ihrem Mann in das Grab setzte; wie aber die Nacht kam, wurde sie ängstlich, so allein bei dem Toten zu verharren, und ein Soldat, welcher nebenbei den Leichnam eines Gehängten bewachen sollte, leistete ihr Gesellschaft, und sie assen und tranken von dem Mitgebrachten und wurden am Ende recht fröhlich. Unterdessen wurde der Leichnam von den anderen Dieben gestohlen; und wie der Soldat den leeren Galgen sah und jammerte, dass man ihn bestrafen werde, sprach die Witwe: »Wir wollen den Leichnam meines Gatten nehmen und an den Galgen hängen, so wird niemand merken, dass du deinen Posten verlassen hast.« Und so taten sie.

Das Motiv dieser schönen Geschichte gibt einen so wunderbaren Novellenstoff, dass wir es in allen Literaturen wiederfinden; teils wurde es von einem Volk und einer Zeit an die andere gegeben, teils bildete sie sich von selbst wieder aus den ewig gleichen Voraussetzungen der weiblichen Psychologie.*) Und wer die verschiedenen Gestaltungen eines Stoffes abzuschätzen versteht, der kann die Höhe und Art des Kunstsinns einer Zeit oder eines Volkes abschätzen an der Art, wie es diesen Stoff zu formen verstanden hat.

In einer nachgelassenen Sammlung von Skizzen und Novellen Rodenbachs findet sich eine ganz moderne Fassung. Der Gatte ist ein verkannter Dichter, der sich selbst mordet, weil nur die Toten anerkannt

*) Benfey (Pantschatantra) hält sie für nicht orientalischen Ursprungs, was zu beweisen so schwer sein wird, wie der behauptete orientalische Ursprung so vieler anderer Geschichten. Ihm folgt Erwin Rhode (Kleine Schriften) und hat wenigstens gegen Grisebach recht. Schliesslich ist der Streit wohl müssig, ob Entlehnung oder spontane Erfindung; ob entlehnt oder erfunden, sie musste auf jeden Fall für den Erzähler ein inneres Erlebnis sein.

werden; die Witwe beginnt nach seinem Tod, seine nachgelassenen Schriften herauszugeben, und denkt, dieser Arbeit ihr ganzes Leben zu widmen. Über derselben wird sie von ihrer zweiten Liebe getroffen, sie verlobt sich, und aus Gewissenhaftigkeit, damit diesem zweiten Manne ihr ganzes Wesen gehöre und nicht etwa ihre Seele durch ihre Arbeit bei dem ersten Mann bleibe, vernichtet sie den Nachlass. Nachher bekommt sie Gewissensbisse, dass sie die Werke vernichtet hat, um die ihr Mann in den Tod gegangen ist; da liest sie ihrem zweiten Gatten aus einem zufällig geretteten Manuskript einige Seiten vor, indem sie jede mögliche Wirkung durch ihre Art des Lesens zerstört; und wie er das Verdikt fällt »Mittelmässig«, da fühlt sie sich von ihren Gewissensbissen befreit.

Auf den ersten Blick möchte es scheinen, dass die Fassung Rodenbachs feiner ist. Wenn man aber genau zusieht, so findet man, dass dieser Eindruck erzeugt wird durch eine Monotonie in der sinnlichen Ausgestaltung. In der griechischen Fassung (die Erzählung ist uns zwar nur durch zwei lateinische Schriftsteller überliefert, wird aber doch wohl griechischen Ursprungs sein) haben wir: das Innere eines Grabes, das Lämpchen, einige Lebensmittel und Wein; den Galgen; die Nacht; den frierenden Soldaten; die soldatische Disziplin; in der französischen: die Arbeitsstube eines Schriftstellers, eine Gesellschaft, in welcher die Witwe den zweiten Mann trifft; eine Nacht am Wasser, in das sie die beschwerten Manuskripte versenkt (man hat die Vorstellung, es wäre angenehmer gewesen, sie hätte sie in ihrem Zimmer verbrannt); und wieder eine Wohnung. In der griechischen Fassung wird der teure Gatte als Dieb aufgeknüpft von der liebenden Frau, in der französischen wird ein Lebenswerk vernichtet, was zwar viel schlimmer ist, aber anschaulich weniger wirkt als die Vorstel-

lung des aus seinen mit Tränen genetzten Totentüchern genommenen und in die kalte Morgenluft gehängten Mannes. In der griechischen Fassung endlich, und das ist der Höhepunkt, feiern die beiden eine lustige Nacht neben dem Toten in dessen Grabe, in der französischen heiratet die Witwe nach ihrer Trauerzeit, während im Gegensatz dazu dort die Witwe sich tothungern wollte bei ihrem Mann, und hier nur seine schwer leserlichen Manuskripte herausgeben.

Mit einem Wort: der Grieche hat einerseits die Situation auf ihren höchsten möglichen Gipfel getrieben, indem er für die Treue sowohl wie für die Untreue den stärksten Ausdruck fand, Rodenbach hat die Situation abgeschwächt, indem er einen alltäglichen Ausdruck für beide wählte; und der Grieche hat andererseits eine pittoreske Umgebung der Handlung gefunden, Rodenbach hat eine alltägliche Umgebung ausgewählt. Es genügt aus dem Grunde für den Griechen, wenn er ein paar kurze Sätze schreibt; denn die starken Gegensätze und die pittoreske Umgebung prägen sich sofort stark ein; Rodenbach muss eine Menge kleiner Züge häufen, um seine banaleren Gegensätze und sein gleichgültiges Lokal der Handlung anschaulich zu machen. Aber auch in der Kunst muss man den für grösser halten, der mit dem geringsten Aufwand die stärksten Wirkungen erzielt.

Betrachten wir weiter!

Der Kern der Geschichte ist für den groben Leser die weibliche Unbeständigkeit, für den feinen der Sieg der Sinnlichkeit über das — nicht geheuchelte, aber in typisch weiblicher Weise übertriebene Geistige. In ausserordentlich feiner Art wird der Endzweck bei dem Griechen vorbereitet durch die weibliche Angst und das Bedürfnis nach Schutz, welchem auf der Seite des Soldaten das Bedürfnis nach Wärme, Licht und Behaglichkeit entspricht. Man sieht, der alte

Grieche war kein Weiberhasser, er war auch nicht frivol, er fühlte sich nur als Mann, der aus seiner grösseren sittlichen Stärke heraus ja viel weniger das Bedürfnis hat, seine sittlichen Eigenschaften zu übertreiben; seine Geschichte ist eigentlich gleichzeitig rührend und komisch, und im Grunde hat man seine Witwe ganz gern. Bei Rodenbach fehlt zunächst die Angst und das Schutzbedürfnis, weil in den banalen bürgerlichen Verhältnissen, welche ja überhaupt alle tiefen, instinktmässigen Handlungen der Menschen abstumpfen, schwer eine Motivierung dafür zu finden war, die über die Konstatierung des unbestimmten Verlassenheitsgefühls hinausging. Die junge Witwe verliebt sich einfach wieder nach einiger Zeit. Für mein Gefühl ist das durch seine Banalität eigentlich verletzender als der exzentrische Vorgang in der griechischen Geschichte. Dann wird die Novelle fortgeführt durch eine Wiederholung des Grundmotivs: es war weiblich übertrieben, dass sie ihr Leben dem Ruhm des Toten weihen wollte, und es ist weiblich übertrieben, dass sie jetzt die Manuskripte vernichtet. Und am Ende kommt dann ein unangenehm weibliches Jesuitenstück mit dem Vorlesen. So gewinnt man bei Rodenbach den Eindruck, dass er ein Verächter der Frauen ist, und die Novelle wirkt nicht erheiternd und befreiend, sondern sie verbittert gegen die Frauen. Dabei ist noch ganz zu schweigen von Nebendingen, etwa wie: da der Verstorbene nur als Leiche zu figurieren hat, so ist es technisch besser, von ihm weiter gar nichts zu sagen wie bei dem Griechen; bei Rodenbach bekommt er ein Interesse, das für das Wichtige der Novelle störend wirkt.

Mit einem Wort: der eine Dichter ist ein Grieche, der andere ein Barbar.

Was ich hier weitläufig auseinandergesetzt habe, geht aber nicht gegen Rodenbach, sondern gegen unsere

gesamte moderne Kunst. Wir bilden uns so oft ein, dass wir feiner sind als unsere Vorgänger, weil wir durch die Abschwächung unserer Motive, die einem gewissen Natürlichkeitsdrang und Wahrscheinlichkeitsfanatismus zu Liebe geschieht, zu sorgfältigerer Detaillierung gezwungen sind; und weil wir die Vorgänge im Banalen und Alltäglichen spielen lassen, müssen wir das Besondere und Interessante durch feinere Nuancierung erzeugen. Wir vergessen ganz, dass Detail und Nuance gar nicht so schwer zu haben sind und von den früheren einfach verschmäht wurden, weil sie nicht nötig waren, also bei uns nur Hilfsmittel unserer Schwäche bedeuten. Wenn wir uns dessen aber erst erinnern und dann weiter forschen, so finden wir, dass wir viel rohere Künstler sind als die früheren. So paradox das Urteil gerade im Hinblick auf einen so fein organisierten Dichter wie Rodenbach zu sein scheint, so wenig kann man sich ihm eigentlich entziehen, wenn man ganz genau zusieht.

Sein bedeutendstes Werk ist der Roman »Bruges la morte«. Das wunderbare Brügge gibt den Hintergrund ab für folgende Geschichte: Ein Mann, anfangs der Dreissig, verliert seine Frau nach zehn Jahren glücklicher und kinderloser Ehe, zieht nach Brügge und lebt fünf Jahre lang dem Andenken der Verstorbenen, deren Erinnerungsstücke er sorgfältig bewacht, vor allem die abgeschnittenen Flechten. Das wird so geschildert, dass man den Eindruck erhält, sein ganzes Leben sei diesem Kultus gewidmet, fünf Jahre lang. Endlich trifft er auf der Strasse eine Person, die der Verstorbenen genau gleicht; auf diese überträgt er seine Liebe; und als sich die seelischen Differenzen herausstellen, und sie sich als ordinär erweist, wird er durch die Sinnlichkeit in ihrer Macht erhalten bis zur Unwürdigkeit. Diese Geliebte besucht ihn zuletzt in seiner Wohnung, macht freche Bemerkungen

über seine Reliquien und nimmt endlich die heiligen Flechten aus ihrem Glaskasten; da, über dieses Sakrileg, packt ihn der Zorn, und er erdrosselt sie mit diesen Flechten.

Jede Kunst hat ihre Gesetze, und nur durch ihre Befolgung — oder vielmehr dadurch, dass sie im Blut des Künstlers leben — wird aus einer talentvollen Erzählung ein Kunstwerk. Zu diesen Gesetzen gehört es, dass man fast jedes Sujet nur in einer bestimmten Auffassung darstellen kann, die im wesentlichen durch Vernunft, Natur und Sittlichkeit bestimmt wird. Ein Mann von dreissig Jahren, der fünf Jahre lang einen derartig schwärmerischen Kultus treibt, wirkt peinlich läppisch; ein älteres Mädchen (noch nicht einmal eine Witwe) im gleichen Fall wäre rührend; damit ist das Sujet nach seiner Verwendbarkeit einrangiert: man darf den Mann als episodische Figur in einer burlesken Dichtung gebrauchen.

Der Zug mit den Flechten wäre sogar von genialer Kraft, Tiefe und Macht in der burlesken Darstellung eines Weichlings, und die Schlusszene der Erdrosselung, die hier der Gipfel des Widerlichen ist, könnte da eine Shakespearesche Mischung von Grausigem und Komischem sein. Aber dazu hätte der Dichter Vernunft, Natur und Sittlichkeit haben müssen.

Rodenbach hat den Roman dramatisiert; die in Theatersachen gescheiten Franzosen haben das Stück nicht aufgeführt, aber wir werden es hier in Berlin demnächst im Deutschen Theater zu sehen bekommen (später Anmerkung: mit dem erwarteten Erfolg); die Übersetzung, die nicht leicht gewesen sein muss, denn Rodenbach ist ein Sprachkünstler, ist vortrefflich.

Der Roman — in Wahrheit ist das Buch eine ungebührlich ausgedehnte Novelle — hatte in Frankreich grossen Erfolg. Bei uns würde man sich das erklären durch die Bedeutung, welche die unbeschäf-

tigten wohlhabenden Damen in den grossen Städten für die Lancierung der Romane haben; in Frankreich muss man wohl an die Macht denken, welche feminine Männer in der Literatur ausüben.

Die Worte, die ich über Rodenbach sage, sind hart; aber sie sind über einen Mann gesagt, der ein Künstler ist und Grosses gewollt hat; das soll immer zu seinem Ruhme gesagt werden; auch soll nicht verschwiegen werden, dass sein Ausdruck von einer eigenen Lyrik ist, obgleich er mehr erklärt wie darstellt, und dass er die Seele eines Dichters hatte, und dass er ein Werk aufzubauen verstand. Aber diesem Dichter fehlte etwas, was seine Werke zu Dichtungen, diesem Künstler etwas, das sie zu Kunstwerken machte.

Manches kann man aus seiner Situation erklären. Er war von Blut ein Germane, wuchs in dem von Germanen geschaffenen Brügge auf, und diese Jugendumgebung hatte für ihn noch eine ganz besondere Bedeutung; jedoch seine Sprache war französisch, und er dichtete als Pariser Literat. Die Sprache aber bedeutet für einen Dichter mehr, als ein Mensch aussagen kann: sie ist ihm Seele und Körper. Wenn das vererbte Wollen, Fühlen und Denken der Vorfahren sich nicht in der vererbten Sprache der Vorfahren äussern kann, so wird fast immer ein unglückseliger Zustand erzeugt. Aber nicht nur die fremde Sprache hemmte, auch das allgemeine Erbteil seiner flämischsprechenden Volksgenossen. Die Kriege und später die Auswanderung der energischen Menschen nach dem protestantischen Holland, die Herrschaft der Spanier und Österreicher, der in einer früher protestantisch gesinnten Bevölkerung fast immer entnervende Katholizismus und die enge Verbindung mit den Wallonen haben die Flamen degeneriert. Deshalb sind die flämischen Dichter und Künstler so schwach, unwahr, naturfremd, raffiniert; deshalb fehlt

ihnen Einfachheit, Wahrheit und Grösse, Sittlichkeit und Schönheit.

Aber nicht aus ihrem Ursprung allein ist die dichterische Persönlichkeit Rodenbachs zu erklären, sondern im wesentlichen aus unserer Zeit. Es scheint, dass heute viel mehr wie sonst die problematischen Talente zur Entfaltung kommen. Liegt das daran, dass unserer Zeit etwas fehlt, das sie den Dichtern mitgeben müsste, ein grosses Wollen, ein Ideal, eine feste Überzeugung — oder liegt es daran, dass in unserer differenzierten Gesellschaft sich für die Werke jeder Spezialbegabung und jeden Teiltalentes Gönner finden? Sicher drohen der grossen Kunst schwere Gefahren aus diesem Zustande. Schon wird sie geschädigt durch die Unterhaltungsliteratur, die eine immer grössere Bedeutung gewinnt und den Dichtern kaum noch eine verachtete Ecke übrig lässt. Und nun entstehen innerhalb der Kunst selbst die Werke der unvollständigen Talente, welche einerseits das wenige von Interesse auf sich ziehen, das noch für Kunst in der Menge vorhanden ist, andererseits bei den Künstlern die Vorstellung erwecken, man dürfe es sich leicht machen und könne sich gehen lassen, wie nun einmal die zufällige Begabung treibt, ohne Rücksicht auf die ewigen Gesetze der künstlerischen Formen. Ja, es kommen sogar einige schon zu der Meinung, die heute so übermässig geschätzte Originalität des Künstlers sei am bequemsten zu erreichen durch freches Überschreiten jener Gesetze; denn das gewöhnliche Publikum merkt nur, dass der Autor etwas Neues bringt und lobt ihn dafür, weil es nicht weiss, durch welche üblen Mittel er das erreicht; und eine Kritik gibt es nicht mehr, denn an deren Stelle ist ein psychologisch-historisches Betrachten der doch gänzlich gleichgültigen Person des Autors und seiner Beziehungen zum Werk getreten.

Wer es mit der Kunst ernst meint, der sollte gegen diesen gefährlichen Alexandrinismus ankämpfen; und wenn auch ein als Mensch so liebenswerter und zartsinniger Mann wie Rodenbach dabei auf das schärfste getadelt werden muss: für die wahre Kritik handelt es sich nicht um den Künstler, sondern um das Kunstwerk.

SCHLUSSWORT ZUR JUDENBUCHE.

Von Annette von Droste-Hülshoff besitzen wir eine einzige Novelle, die auf den vorhergehenden Blättern abgedruckte Judenbuche, welche zu den hervorragendsten Erzeugnissen unserer nicht sehr reichen Novellenliteratur gehört. Zum Lobe und Ruhme der Dichterin neues zu sagen, ist heute nicht mehr nötig, und da das kleine Meisterwerk für sich selber auch keinerlei Erklärung bedarf, so könnte es gut ohne ein Geleitwort aufs neue hinausgeschickt werden. Nun hat uns aber ein glücklicher Zufall den Rohstoff erhalten, welchen die Dichterin verwendete, und da die Beziehung des fertigen Werkes zu diesem rohen Stoff sehr lehrreich ist, so möge hier eine Untersuchung über diese Beziehung folgen, welche vielleicht in der heutigen Zeit nicht unangebracht ist, die eine merkwürdig geringe Einsicht in die eigentlich künstlerischen Bedingungen der erzählenden Formen hat, nämlich des Romans und der Novelle.

Würde es sich um die Betrachtung eines Dramas handeln, so könnten wir von der Persönlichkeit des Dichters fast absehen; denn die Formen des Dramas sind so zwingend, dass nicht viel mehr als die Stoffwahl — das Wort in sehr weitem Sinne gesagt — in der Hand des Dichters liegt, alles weitere aber nach unerschütterlichen Gesetzen geschehen muss, wenn sich wenigstens ein vollkommenes Werk bilden soll. Die Ursache ist, dass das Drama, weil es vom Mund durch das rasch verhallende Wort zum Ohre geht, unmittelbare Wirkung, und da es durch den Zwang der äusseren Umstände nur durch das gleichzeitige Anhören vieler möglich wird, unmittelbare Wirkung auf viele haben muss. Die Zahl der Mittel, durch welche eine solche unmittelbare Wirkung auf viele stattfindet, ist aber derartig klein, und ihre Anwendung

ist nur unter so festen Bedingungen möglich, dass das Tiefste in der Individualität des Dichters, nämlich sein Wollen, hier immer nur als ein Können erscheinen kann; und so vermag man einen Dramatiker durchaus gerecht als einen Techniker zu kritisieren.

Die Novelle und noch mehr der Roman unterliegen andern äussern Bedingungen; sie werden still gelesen, und wenn die Reaktion des Lesers nicht sofort eintritt, für den Augenblick sogar eine gewisse Langeweile erzeugt wird, so kann doch durch die Nachwirkung noch der gewollte Erfolg eintreten; und das gedruckte Buch kann sich den Kreis der Leser suchen, wo das aufgeführte Drama ihn vorfindet: wenn von hundert Lesern achtzig eine Novelle verabscheuen, so genügen die übrigen zwanzig, wenn die sie hochschätzen, ihren Ruhm zu verbreiten; wenn aber beim Schauspiel von hundert Zuschauern auch nur zwanzig uninteressiert bleiben, so vermögen diese das Interesse der anderen achtzig matt zu machen. Es steht also dem gelesenen Buch eine viel grössere Menge von Mitteln zu Gebote, nämlich nicht nur die wenigen allgemein wirkenden, sondern auch jedes andere, auf einen ganz geringen und besonderen Kreis berechnete. So geschieht es, dass bei der Novelle, und noch mehr bei dem Roman, welcher am allerwenigsten Gesetzen unterliegt, die Kritik sich nicht so fast nur an das Technische halten kann, sondern auch Zwecke und Ursachen aus der Persönlichkeit des Dichters ausfindig machen muss.

Ganz abgesehen vom Können, also allem Technischen in Aufbau, Entwickelung, Steigerung usw., der Fähigkeit zu charakterisieren, Stimmung zu erzeugen, geeignete Worte und Satzfügungen zu finden und allem ähnlichen; ganz abgesehen von alledem, was eigentlich den Künstler ausmacht, gibt es offenbar noch gewisse Eigenschaften im rein Menschlichen

des schaffenden Künstlers, also solche Eigenschaften, welche er mit Nichtschaffenden gemeinsam hat, welche für den endlichen Wert seiner Werke von ausschlaggebender Wichtigkeit sind; etwa ein Mann, von dem gesagt werden konnte, »tief unter ihm in wesenlosem Scheine lag, was uns alle bändigt, das Gemeine«, vermochte Dichtungen zu schaffen, die sich dem Höchsten gleichstellen, wennschon ihm manches Wichtige im Können mangelte. Annette hatte solche Eigenschaften, welche sie besonders zur Novellistin berufen zu sein schienen, wir werden dies bei ihrer Bearbeitung des Rohstoffes überall da bemerken, wo im Technischen keine Ursache vorlag, von dem wahren Geschehnis abzuweichen.

Annette war eine vornehme Natur. Dass sie einem alten Geschlecht entstammte, wurde, wie bei Frauen wohl meistens, nicht unwesentlich für ihre Bildung. Sie wuchs auf zwischen vorzüglichen Menschen, welche feste und begrenzte Anschauungen hatten, so lernte sie wenig von dem kennen, was wir heute Freiheit nennen, musste frühzeitig viel entsagen und ward dadurch stark und fröhlich, bekam Achtung vor dem Überkommenen, vor allem, was über uns steht, und vor dem Guten in sich selbst; durch die vielen Beziehungen zum Volk in ihrer noch patriarchalischen Zeit sah sie auch genau die anderen Menschen und verstand dadurch fremde Art, nicht in heutiger Weise, dass sie aus dem Verstehen nun verzieh, aber auch nicht in bürgerlicher Sitte, dass sie richtete. Diese sehr vorteilhafte Ausbildung des Menschlichen in ihr unterstützte in manchem wohl ihre Kunst, denn ein vornehmer und edler Mensch wird unter sonst gleichen Bedingungen immer Höheres schaffen wie andere; aber in manchem wirkt diese Gesinnung auch schädlich, denn durch die Gewohnheit, den äusseren Schein zu verachten und nur auf das Wertvolle zu sehen, kam

ihr auch eine allzu geringe Schätzung des künstlerischen Mittels gegenüber dem, was sie ausdrücken wollte, so dass sie in einem Briefe ungewollt die schärfste Kritik über sich aussprach, die einer finden könnte: »es kümmert mich wenig, dass manche der Lieder weniger wohlklingend sind als die früheren; dies ist eine Gelegenheit, wo ich der Form nicht den geringsten nützlichen Gedanken aufopfern darf. Dennoch weiss ich wohl, dass eine schöne Form das Gemüt aufregt und empfänglich macht, und nehme so viel Rücksicht darauf, als ohne Beeinträchtigung des Gegenstandes möglich ist, aber nicht mehr.«

Recht merkwürdig ist schon die erste Notiz, die wir über das Werkchen bei ihr finden. In einem Brief von 1837 schreibt sie, dass ihr gleichzeitig zwei Pläne am Herzen liegen, namlich erstens denke sie an ein Gedicht von mehreren Gesängen, dessen Stoff sie vollständig geträumt durch alle Gesänge, die sie zu lesen glaubte; er betraf die Entdeckung eines Mordes an einem Juden, die ein blinder Bettler dadurch befördert, dass er den Mörder veranlasst, dieselben Worte auszusprechen wie bei dem Mord, denn der Bettler hatte die damals ungesehen in einem Gebüsch ruhend, ihn sagen hören. Und zweitens plane sie eine Kriminalgeschichte »Friedrich Mergel«, die im Paderbornschen passiert und rein national sei.

Friedrich Mergel ist der Held der Judenbuche, und es handelt sich also in beiden Fällen um einen Mord an einem Juden und die Aufdeckung des Mordes durch eine Erweckung des Gewissens auf sonderbare Art. Ein solcher Vorfall hatte sich wirklich ereignet und wurde von dem Grossvater der Dichterin öfters erzählt. Nun gehörte Annette zu den Dichtern, welche den Prozess des Schaffens nur zum geringsten Teile bewusst leiten; sondern wie Lichtenberg einmal geistreich sagt, man dürfe sich eigentlich nicht ausdrücken:

ich denke, sondern: es denkt, so könnte man auch von solchen meist spezifisch lyrisch begabten Dichtern sagen: es dichtet in ihnen; ein Motiv spinnt sich in ihnen gewissermassen von selber weiter und findet die ihm angemessene Fassung, und es mag gar nicht selten vorkommen, dass dieses Ausspinnen sich bis in die Träume hinein fortsetzt.

Die im Traum gefundene Wendung ist offenbar ganz ausgezeichnet; wie der Mörder ahnungslos die verhängnisvollen Worte ausspricht, dann plötzlich ihm der Mord durch den Laut lebendig vor Augen steht, zugleich das Gewissen ihm stürmisch klopft und ihn die Angst vor dem blinden Bettler befällt, ob der seine Tat weiss, ob er sein Erschrecken merkt und deutet; dazu die schon an sich merkwürdige Gestalt eines blinden Bettlers; das alles müsste von der allergrössten Wirkung sein.

Neben dieser Wendung dachte die Dichterin schon damals auch an eine Prosabearbeitung in der Art, wie sie uns vorliegt, die sich enger an den erzählten Stoff anschloss; als sie den Brief schrieb, scheint sie sich nicht ganz klar darüber gewesen zu sein, dass sie nur zwei Fassungen desselben Motivs hatte, die sich sogar im Zufälligen so ähnlich waren, dass beidemale der Erschlagene ein Jude ist. Das Gedicht hat sie nicht geschrieben, trotzdem der Plan mit dem blinden Bettler offenbar ein künstlerisch reiferes Stadium des Stoffes darstellte, denn hier ist in einem anderen und selbständig handelnden Menschen objektiviert, was im Rohstoff nur ein seelischer Vorgang sein kann; fast immer aber gewinnt ein Stoff künstlerisch, wenn es Einem gelingt, Inneres nach aussen zu bringen und ihm so Farbe, Leben, Luft und eigene Kraft zu verleihen. Annettes Grund wird klar, wenn wir an die Novelle, wie sie nun heute vorliegt, zurückdenken: sie hat es hier mit grosser Kunst verstanden, die Not-

wendigkeit einer psychologischen Darstellung der Gewissenskämpfe zu vermeiden, mit solcher Kunst, dass wir überhaupt nichts von ihnen ahnen, bis wir am Schluss erfahren: der Selbstmörder war Mergel, nicht sein Doppelgänger; und rückschauend denken: welche Qualen muss der Mensch ausgestanden haben, hier, und da und da, von denen wir nichts gewusst haben, als wir die Stellen lasen. Gewiss hat sich die Dichterin überlegt: wirke ich stärker durch diese Verschleierung, oder indem ich den seelischen Kampf darstelle, und dann natürlich so, dass ich ihn aus dem Gewissen herauslege und in einen Kampf des Mörders mit dem Bettler veräusserliche? Und vielleicht hat sie auch bedacht: welches Mittel ist das sparsamere und also künstlerischere? Selbst wenn ich den Doppelgänger ganz neu erfinden muss, und ihn ganz im Anfang der Geschichte bringen, seine Herkunft noch weiter verflechten, damit er nicht als Verlegenheitsausweg wirkt?

Die Geschichte, welche der Grossvater erzählte, wurde von einem anderen Mitglied der Familie veröffentlicht; die Fassung ist von Literarhistorikern mit den Akten verglichen und den Tatsachen entsprechend befunden worden. Sie lautet im wesentlichen so:

Der Bauernvoigt von Ovenhausen im Bistum Corvey hatte 1782 einen Knecht Winkelhannes aus Bellersen, mit dem er als einem tüchtigen und frischen Burschen wohl zufrieden war. Dieser hatte bei dem Schutzjuden Soestmann-Behrens, genannt Pinnes aus Vörden, aber in Ovenhausen wohnend, Tuch zu einem Kamisol auf Borg gekauft; nachdem er den schlecht ausgefallenen Stoff schon etwas abgetragen, wird er von dem Juden an die Bezahlung gemahnt und erklärt dem, er habe die Elle zwei gute Groschen wohlfeiler ausgemacht, als der nun von ihm verlange: der Jude klagt, und der Knecht wird auch dann noch selbst

von seinem Herrn aufgereizt, der ihm sagt: »Ei, wat wust du denn dat betahlen, eck schlöge ja leiwer den Juden vör'n Kopp, dat hei den Himmel vör'n Dudelsack anseihe, et is ja man 'n Jaude;« vor Gericht aber kommt der Jude zum Schwur, und der Knecht wird verurteilt. Nach zwei Tagen kommt die Frau des Pinnes schreiend und heulend ins Dorf und erzählt, wie ihr Mann gestern und heute nicht gekommen sei, habe sie ihn hier im Dorf erfragen wollen, da habe sie im Walde eine Blutlache gefunden und eine in den Wald führende Spur, die habe sie verfolgt, weil sie gemeint, ein Wild zu finden, aber sie habe einen toten Menschen gefunden, der war ihr Mann. Der Verdacht lenkt sich auf Winkelhannes, der ist aber entflohen und kann nicht aufgefunden werden. Inzwischen kommen die Verwandten und Glaubensgenossen des Ermordeten, um ihn zum ehrlichen Begräbnis abzuholen, und während der Rabbiner ihn in den Sarg legen und auf den Wagen laden hilft, bitten die Brüder und ein paar andere Juden den Drosten, dass sie ihre Zeichen in den Baum schneiden dürfen, unter dem der Tote gefunden wurde, »dass der Mörder, den unser Gott finden wird, nicht sterben soll eines rechten Daudes«. Der Droste gibt ihnen die Erlaubnis, verkauft aber den Baum nicht. Nach acht Jahren kommt an den Fürstbischof von Paderborn, während der Droste gerade bei ihm zu Mittag ist, ein Brief aus Algier, in welchem Winkelhannes schreibt, er sei Sklave eines Ministers und bittet, man möge ihn für dreihundert Dukaten loskaufen; der Droste erzählt, dass der Mann ein Mörder ist und wenn er befreit werde, hier nur der Gerechtigkeit überliefert werden könne, und darauf wird der Brief zu den Akten gelegt. Siebzehn Jahre später wird der Bei von Algier von Bonaparte gezwungen, alle Christensklaven freizugeben; darunter ist auch

Winkelhannes, der nun sich bettelnd bis in seine Heimat durchschlägt und dort als ein ganz elender und verkrüppelter Mensch erscheint. Da der Mord verjährt ist, gesteht er sein Verbrechen ein und schildert dem Drosten den Hergang: er habe den Juden nicht töten, sondern nur durchprügeln wollen; da derselbe sich aber zur Wehr gesetzt, so habe er ihn mit seinem Knittel über den Kopf geschlagen, dass er umgefallen sei; da habe er gedacht, nun ist es doch vorbei, nun sollst du ihn auch ganz kalt machen, und das habe er dann getan. Darauf sei er aus Angst vor der Entdeckung nicht zu seinem Herrn zurückgelaufen, sondern zu seinem Vater und habe dem gesagt, er habe mit dem Bauern Streit gehabt und sei deshalb aus dem Dienst gegangen; wie aber die Nachricht von dem Morde in sein Dorf gekommen, habe sein Vater die Wahrheit geahnt und ihn daher auch während der Haussuchung verleugnet; er habe aber während derselben in den Vietsbohnen im Garten versteckt gelegen und in seiner Angst das Gelübde getan, barfuss nach Werl zu wallfahrten, wenn ihn niemand sähe; hierüber habe ihn die Mutter Gottes erhört und beschützt, dass er nachts aus dem Garten und Dorfe entflohen sei; auf der Höhe habe er sich noch einmal umgeblickt und die Lichter im Dorfe gesehen, und die Hunde hätten gebellt, da habe er weinen müssen und gedacht, er kriege es wohl sein Lebtage nicht wieder zu sehen. Dann habe er Schuhe und Strümpfe ausgezogen und sei barfuss und den Rosenkranz betend durch die Wälder gegangen und sei am zweiten Abend in Werl angekommen; da habe er den anderen Morgen gebeichtet und kommuniziert, und habe noch einen halben Gulden gehabt, den habe er in den Opferstock getan, da sei ihm wieder ganz frisch zu Mute geworden, und wie er aus der Kirche getreten, da sei die Sonne eben durch die

Bäume aufgegangen und die Schatten wären alle nach Holland gelaufen, da hätte er gedacht, er müsse wohl auch dahin und wäre munter losgewandert. In Holland sei er Matrose geworden und dann nicht lange später auf einem spanischen Kauffahrer im sizilianischen Meer von algierischen Seeräubern gefangen. So lautet die Beichte, die wohl ziemlich wahrheitsgetreu ist. Nun geht es ihm aber in der Heimat traurig, sein Bruder sieht ihn ungern, arbeiten kann er nur wenig, und er klagt beständig über die Kälte. Während der Kurzeit bettelt er gern in dem benachbarten Badeorte Driburg und erzählt da jedem, der sie hören will, seine Geschichte; im Herbst bittet er den Drosten, dass der ihn zu sich ins Haus für allerlei kleine Arbeiten nehmen möge, aber der Herr schlägt ihm die Bitte ab, weil er begreiflicherweise den Menschen nicht bei sich haben mochte. An dem Abend desselben Tages pocht er in einem Dorf, das zwei Stunden von dem Sitz des Drosten entfernt liegt, an die Tür des ersten Hauses, stürzt leichenblass und in furchtbarer Angst herein und erzählt: wie er über das Holz gekommen, habe ihn eine grosse, lange Frau eingeholt und ihn gezwungen, ein schweres Bund Dörner zu tragen, und ihn angetrieben; wenn er stillgestanden, da hätten sich die Dörner ihm alle ins Fleisch gedrückt, und er hätte an zu laufen gefangen und sei so keuchend in grosser Angst ins Dorf gekommen, da sei die Frau und der Bund Dörner fortgewesen; dann bat er, die Leute möchten ihn die Nacht behalten, er wolle den anderen Tag wieder nach Hause gehen. Am anderen Tage geht er früh fort und kommt gegen Mittag auf die Glashütte zur Schenke, wo er oft Almosen erhalten, und bittet nacheinander um drei Gläser Branntwein, die ihm auch gegeben werden, dann sagt er wieder, nun wolle er nach Hause gehen und macht sich auf. Wie er aber

in die Nähe seines Dorfes kommt, nicht weit von der Stelle, wo er vor vierundzwanzig Jahren die Schuhe zur Wallfahrt ausgezogen, nimmt er eine Leine von einem nahen Pflug und hängt sich damit an einen Baum auf, und zwar so niedrig, dass er mit den Füssen das Herbstlaub unter sich in den Todeszuckungen verscharrt. Als ihm einst der Droste die Geschichte mit dem Baum und den geheimen Judenzeichen erzählte, und wie sie bedeuten, dass er keines natürlichen und rechten Todes sterben solle, hatte er geantwortet: »O, dat sull eck doch nich denken, eck häwwe doch so lange davör Busse daen, un hewwe vaste an minen Gloven halen, asse se meck övereen wullen, en abtoschwören.« Zwei Jahre nach dem Selbstmord wurde auch der Baum umgehauen, in den die Juden ihre dunkeln Zeichen eingeschnitten hatten; die Rinde hatte diese in den langen Jahren herausgewachsen, dass man ihre Form und Gestaltung nicht mehr erkennen konnte.

Das ist der wesentliche Inhalt der niedergeschriebenen Erzählung; als Annette ihre Novelle beendet hatte, bekam sie diese Niederschrift zu Gesicht; sie hatte sich damals der ursprünglichen Geschichte, wie sie erzählt, nur noch nach den Hauptumständen erinnert; sie sagt, es sei schade, dass sie die Niederschrift nicht früher nachgelesen, denn die Vergleichung ihrer Novelle müsse jedenfalls zu ihrem Nachteil ausfallen, denn einfache Wahrheit sei immer schöner als die beste Erfindung.

Wir haben also in Annettes Werk das Resultat einer unbeabsichtigten Tätigkeit der künstlerischen Phantasie vor uns, welche das wirkliche Geschehnis in der Erinnerung verblassen lässt und ein neues erfindet, teils aus dem sittlichen Bewusstsein der Dichterin heraus, teils mit Abrundung, Begründung, Ausgestaltung und Vertiefung zu künstlerischen Endzielen.

Wie Annette es verstanden hat, die Schilderung des seelischen Vorganges zu vermeiden und doch in dem Leser das Gefühl sehr tiefer Gewissensqualen zu erwecken, ist bereits gezeigt; für diese Zwecke aber war einerseits die nüchterne Umgebung des wirklichen Geschehnisses, andererseits die Stumpfheit des wirklichen Verbrechers nicht zu verwenden. Wie der Mensch sich nach der aktenmässigen Darstellung zeigt, erscheint dem Leser sein endlicher Selbstmord als eine Art Zufall; was in irgendwelchen unbekannten und ihm selbst unverständlichen Tiefen seines Gemütes vorgeht, kann kein Dichter darstellen; die Gespenstererscheinung ist die Folge solcher Vorgänge, wie im Traume schafft da die Seele ein sinnlich wahrnehmbares Symbol für Unbewusstes, das in den trüben Gedanken des Mannes sich nicht äussern kann; der Mann erzählte ja seine Geschichte selber jedem, der sie hören will und hatte sich theoretisch ganz mit seiner Tat abgefunden; aber so verlockend solche Tiefen des Gemütslebens gerade schlechten Schriftstellern sein mögen wie K. E. Franzos, der unserer Novelle eine törichte Betrachtung gewidmet hat und findet: »der dichterischen Phantasie ist für die Ausmalung der Seelenzustände des Mörders breiter Raum gegeben« — so klar wird sich ein wirklicher Dichter darüber sein, dass man solche Tiefen, da sie eben unter dem Gedanklichen liegen, auch nicht durch die Gedankenbilder, nämlich die Worte, ausdrücken kann; man kann nur durch gewisse Mittel im Leser die Vorstellung erwecken, dass sie da seien.

So ergibt sich zunächst die Notwendigkeit, durch die Schilderung der Umgebung, an zweiter Stelle durch die Darstellung der Vorgeschichte des Helden jene Stimmung zu erregen, welche den Leser später zu selbsttätiger Ahnung des nachherigen Gemütszustandes und der Gewissensqualen veranlasst.

Die grosse Wichtigkeit, welche die Schilderung der Umgebung in der Novelle hat, veranlasst einen neueren Kritiker zu der Ansicht, Annette habe hier moderne Kunstideen vorhergenommen und eine Art Milieunovelle geschaffen; diese Ansicht ist wohl nicht richtig, weil die Milieuschilderung ja jenen Zweck hat, nicht aus einer Weltanschauung entspringt, ebenso wie die Abstammung des Helden von einem Säufer nicht die Absicht einer Erklärung durch Vererbungstheorien hat: es soll Stimmung erzeugt werden für den Leser, nicht eine Theorie bewiesen.

Über die Meisterschaft in der Schilderung des düstern bäuerlichen Milieus ist nichts zu sagen, die fällt sogleich in die Augen, und es erscheint klar, wie gesetzloser Sinn und verbrecherische Ansichten, wie solche, dass gegen Juden und Förster ein Ausnahmerecht gelte, hier entstehen müssen; möge nur besonders hervorgehoben werden, wie die Frau des Ermordeten und die gesamte Judenschaft in diese düstere und rohe Umgebung hineingepasst sind, sowohl durch den Hass und Aberglauben bei der Schrift an der Buche, wie die Leichtfertigkeit der schnellen Wiederverheiratung des Weibes. Auch über die Ausgestaltung des Helden ist nichts zu sagen, was sich nicht sogleich als grosse künstlerische Weisheit ergäbe; es wird nichts »ausgemalt«, sondern immer nur erzählt, und zwar nur Dinge, welche auf das spätere Walten des Gewissens vorbereiten sollen; so die ganz erfundene Geschichte, wie er den Förster in den Tod treibt, so solche Szenen, die sein eigentümliches Wesen darstellen, die Verschlossenheit, Wildheit, der Hochmut und eine gewisse Vorzüglichkeit; von merkwürdiger Wahrheit ist die Freude am Hirtenleben. Mit grossem Takt ist die Wallfahrt ganz ausgelassen.

Eine Novelle muss in ihrem Hauptpunkt ein irrationales Element enthalten, etwas, wodurch sich das

in ihr Erzählte als etwas Besonderes und Überraschendes ausweist, wodurch es eben würdig wird, behandelt zu werden; am besten knüpft sich das an einen scharf bezeichneten Gegenstand, etwa wie in Baccaccios Meisternovelle an den Falken, den der verarmte Ritter seiner Dame als Speise vorsetzt. Diese Rolle spielt hier die Buche. Durch das Unvernünftige der Beziehung, die doppelt wirksam wird durch das völlige Schweigen über den Seelenzustand des Mörders, bekommt die Novelle erst ihre spezifisch novellistische Bedeutung; ohne die wäre es nur eine Erzählung.

Wenn man in der hier angedeuteten Weise alle weiteren Unterschiede zwischen Rohstoff und Novelle verfolgt, so wird man sehr bald immer einen künstlerischen Grund finden; so musste der Lumpenmoises und sein Geständnis erfunden werden, um das völlige Erlahmen des Interesses an dem Morde zu erklären, sodass Mergel doppelt sicher sein konnte bei seiner Rückkehr, denn das Motiv der Verjährung und sein Eingeständnis hatte die Dichterin ja fallen lassen der Verhüllung wegen.

Man hat keinen Grund anzunehmen, dass Annette sich über den merkwürdigen Vorgang, wie ohne ihren bewussten Willen, durch die ungewollte Tätigkeit der Phantasie, im Lauf der Jahre in ihr sich ein noch ganz roher Stoff in einen Novellenstoff verwandelte, sollte getäuscht haben; wie wenig Klarheit sie selber darüber hatte, beweist ihr Bedauern darüber, dass sie die geschriebene Erzählung nicht vor der Niederschrift ihrer Novelle noch einmal durchgelesen habe und die Ansicht, dass die Erzählung des wirklichen Vorganges, weil wahrer, besser sei; leider wissen wir nichts Näheres über die geträumte Version mit der Gestalt des blinden Bettlers. Dazu bedenke man noch, dass, wie sowohl aus ihren Gedichten, wie aus ihrem oben mitgeteilten Eingeständnis hervorgeht, ihr bewusstes ästhe-

tisch-technisches Wollen ganz gering war, und dass man sie deshalb — man möge das Wort nicht übel deuten — in gewissem Sinn als Dilettantin bezeichnen muss. So haben wir also hier ein ganz merkwürdiges Beispiel für das Eigenleben der künstlerischen Form; wiewohl die Dichterin sie theoretisch nicht kennt, praktisch eine wahre Geschichte schreiben möchte, nur mit möglichster Eindringlichkeit, haben die Bedürfnisse der Form ohne ihre Absicht die Geschichte in ihrem Geist so tief verändert, dass eine klassische Novelle aus ihr entstanden ist.

Annettes übrige Prosaschriften haben keinen sehr hervorragenden Wert; eine Novelle hat sie sonst nicht geschrieben; ob man nicht sagen kann: bis zu gewissem Grade haben wir hier eine Art Eigenbewegung des Stoffes vor uns; es sind alle Momente in ihm enthalten, die ihn zur Novelle werden lassen, die entwickeln sich nun in einem dichterisch begabten Menschen, wie ein Samenkorn in der Erde. Vielleicht könnte man hier manches von den Geheimnissen der novellistischen Kunst erfahren.

DIE ENTWICKLUNG EINES NOVELLENMOTIVS.

I.

Auf einer gewissen Entwicklungsstufe haben die Menschen die Vorstellung, dass auch die uns heute tot erscheinenden Gegenstände eine Seele haben wie sie selber; ob diese Vorstellung aus der Deutung einer missverstandenen Tendenz der Sprache entsteht, oder ob aus dem Gedanken, dass die Seelen der verstorbenen Menschen in diese Gegenstände gezogen seien, kommt hier nicht in Betracht. Dazu finden wir fast allgemein eine enge Verbindung dieser Seelen der Aussendinge mit den Interessen der Menschen. Die wichtigsten Arten dieser Verbindung sind der Totemismus und der Fetischismus. Totemismus nennt man die Vorstellung eines Clans, dass er mit einer Tierart, seltener Pflanzenart usw., derart verwandt sei, dass die Vorfahren der jetzt lebenden Menschen, das erste Paar, Männchen und Weibchen des betreffenden Tieres, des Totemtieres, waren, aus den betreffenden Bäumen, den Totembäumen herausgekommen sind usw.; Fetischismus ist der Glaube, dass Geister nach Neigungen, welche nur ihnen verständlich sind, für eine beliebige Zeit ihren Sitz auf oder in irgend einem zufälligen Tier, einer Pflanze, einem Stein oder sonstigem Gegenstand, dem Fetisch, nehmen.

Während so der Totemismus die Menschen dauernd in seine Beziehung zu einer bestimmten Art von Aussendingen setzt, setzt der Fetischismus sie nur zeitweilig in seine Beziehung zu einem leicht zu wechselnden Objekt. Nur dadurch scheint in den Fetischismus eine gewisse Stetigkeit zu kommen, dass gewisse Arten von Objekten aus irgend welchen Gründen sich als besonders anziehend darzubieten scheinen, so büschelartige Gegenstände, wie bei uns Reisbesen. Jedenfalls mussten die totemistischen Vor-

stellungen bedeutsamere Spuren in unserem Leben hinterlassen, weil in ihnen nichts Wechselndes war und so sich enge Verbindungen mit anderen Kreisen des Lebens herstellen konnten, dahingegen die zufälligen Gegenstände, welche der Fetischismus auszeichnete, keine Zeit hatten, und hier haben wir immer mit langen Generationsreihen zu rechnen, sich irgendwie anzufestigen.

Indem der Totemismus die Seelen der Menschen eines gewissen Clans, sagen wir des weissen Wolfs, als Brüder der Seelen der betreffenden Tiere annimmt, wird er auf folgenden Gedankengang geführt: Mensch und Tier heissen beide »weisser Wolf«; sie sind also gleichartige Wesen; wenn man also den einen in Tiergestalt, den andern in Menschengestalt sieht, so ist das nur so zu erklären, dass diese Gestalt von den betreffenden gewechselt werden kann, wie etwa ein Anzug, der Wolf Mensch und der Mensch Wolf werden kann. Nicht die Beobachtung entscheidet für den primitiven Menschen, vielleicht in höherem Grade wie wir ahnen, auch noch für uns, sondern die logische Ableitung aus Wort und Begriff; mir ist diese merkwürdige Tatsache immer als das bedeutsamste Zeichen der menschlichen Würde erschienen, denn das Tier lebt gänzlich innerhalb der Welt, welche durch seine Sinne eingeht, der Mensch aber schafft sich schon auf so frühen Stufen seine eigene Welt, welche seiner äusseren Erfahrung gänzlich widerspricht, er beugt sich nicht und sagt: so ist die Erfahrung, sondern er befiehlt: so soll die Erfahrung sein; und gerade, weil er nun auf allerlei Wirrnis stiess, auf Unlösbares und Unsinniges, entwickelte er sich immer höher.

Aus gewissen Gründen, die wir heute kaum noch ganz durchschauen können, wurden bestimmte Tiere und auch Pflanzen als Totem angenommen: Wolf,

Schlange, Biber, Schwan und ähnliche; alle diese bevorzugten Totemwesen haben dann in der Entwicklung unseres geistigen Lebens bis auf heute ihre grosse Bedeutung beibehalten.

Solange die primitiven Anschauungen ungebrochen herrschen, bleibt der Totemismus für alles Geistige unfruchtbar; sein Widerspruch mit der Erfahrung wird ruhig hingenommen, vielleicht weil den Menschen von damals, welche den Traum noch nicht von der Wirklichkeit trennen konnten, Sinnestäuschungen sich nicht zu erklären vermochten und zu vielen Erscheinungen noch keine Ursachen wussten, so dass die ihnen vorkamen, wie uns heute Wirkungen aus der vierten Dimension vorkommen würden, weil also den Menschen von damals die Erfahrung als ganz trügerisch erscheinen musste. Erst das Experiment, das heisst die beabsichtigte Erzeugung der Erfahrung schafft hier Wandel.

Auf Grund der Weiterentwicklung kommt nun aber ein fruchtbares zweites Stadium der Anschauungen: der Widerspruch mit der Erfahrung wird empfunden, und es entsteht das Bedürfnis, diesen Widerspruch auszugleichen.

Als feststehend erscheint: dieser Leute Urmutter war ein Lorbeerbaum, jener Leute Urvater ein Schwan. Die einen können sich in einen Baum, die andern in einen Schwan verwandeln. Aber wir sehen heute nichts davon, dass sie das können, wird sind ja selbst solche Leute und wissen genau, dass wir es nicht können.

Da sind nur zwei Möglichkeiten:

Entweder, in früheren Zeiten konnten sich die Menschen wohl verwandeln, heute aber ist die Kunst verloren gegangen;

oder, die Kunst ist nur einigen wenigen erhalten geblieben, welche sie von ihren Vorfahren gelernt

haben und sie nun heimlich ausüben; denn offenbar gibt ihnen die Kunst eine Überlegenheit über andere und muss deshalb von ihnen verborgen gehalten werden.

Aus der ersten Erklärung entwickeln sich Mythen, Sagen, Märchen und Novellen, aus der zweiten Aberglauben, Sagen, Märchen und Novellen. Die erste ist reicher an Möglichkeiten, als die zweite.

Nämlich: die Kritik der Erfahrung bleibt bei der eben gegebenen Form der ersten Erklärungsmöglichkeit nicht stehen, denn es taucht die weitere Frage auf: warum haben die Menschen die Verwandlungsfähigkeit verloren? Darauf sind zwei Antworten möglich; sie haben sie irgenwie verscherzt, sie wurde ihnen von einem höheren Wesen genommen usw.; oder: nur der Urvater hatte sie überhaupt. Hier haben wir nun schon zwei bedeutsame Situationen, welche durch Erklärungen nach vorn und nach hinten zu Geschichten erweitert werden können. Bei der zweiten Erklärungsmöglichkeit haben wir gleich von Anfang an eine einzige gegebene Situation: ein Mensch ist durch Kunst mächtiger als andere; da Macht bei dem niederen Teil des Volkes als Möglichkeit zu schaden empfunden wird, so erhält er bei diesem sogleich einen bösartigen Charakter; wenn der höhere Teil des Volkes hier bildet, so bleibt der Charakter indifferent. Im weiteren Verlaufe entsteht nur noch die Frage: hat er die Macht oder Kunst aus sich selber oder von einem höheren Wesen? Je höher die Entwicklung geht, desto mehr wird man geneigt sein, die letztere Ansicht zu hegen, als am besten mit der Erfahrung zu vereinigen; das ist der Ursprung des Hexenwesens. Die aristokratische Auffassung des Zauberers, wie sie etwa in den Haymonskindern herrscht, verschwindet frühzeitig und hält sich am ersten noch in Stammsagen.

Aus der zweiten Möglichkeit ergab sich also fast

nur der Kreis der Hexen- und Teufelsgeschichten, welcher recht monoton ist. Wie eben behauptet, ist die erste Möglichkeit reicher.

Der tiefste Grund ist: hier haben wir die einmalige Situation in der Vergangenheit, die gedeutet werden muss, nicht die beständig noch in der Gegenwart wiederkehrende Situation; die Phantasie mag die erste Situation immer reicher und mannigfacher auslegen, bis sie eine Menge Mythen und Sagen aus ihr geschaffen hat; die zweite wird sie immer ärmer machen, damit sie typisch wird, denn der Mensch will sie im vorkommenden Fall erkennen, um danach handeln zu können; so ist charakteristisch, dass im lebenden Aberglauben die Zahl der Seelentiere immer geringer wird, bis schliesslich etwa in einem Volk nur noch der Werwolfglauben bleibt.

Von den beiden Möglichkeiten der ersten Erklärung wurde nur die zweite fruchtbar: denn offenbar reizte die Menschen mehr die Tatsache, dass früher gewisse Menschen sich in Tiere verwandeln konnten, als die; dass die anderen die Fähigkeit verloren haben.

Wir haben also nun einen Glauben: unsere Vorfahren konnten sich in bestimmte Tiere und Pflanzen verwandeln. Von dem Glauben haben wir folgende Abzweigungen:

Erstens, der Hauptstamm: sie besassen die Fähigkeit, sich nach Belieben, oder in jüngerer Auffassung unter gewissen Bedingungen, zu wandeln und wieder Menschen zu werden, entweder von Natur oder, das ist wieder jünger, durch Gabe eines höheren Wesens; Typus Melusine (eine Stammsage).

Zweitens: sie wurden einmal wider ihren Willen von einem höheren Wesen verwandelt, konnten dann durch eine andere Kraft wieder rückverwandelt werden und ähnliches; Typen: die vielen Märchen mit Verzauberungen.

Drittens: die Naturwesen wurden durch einen einmaligen Akt eines höheren Wesens auf immer in Menschen verwandelt: die Myrmidonen entstanden aus Ameisen.

Viertens: die Menschen wurden auf solche Weise für immer in Naturwesen verwandelt: Daphne war ursprünglich ein Mädchen und wurde in den Lorbeerbaum verwandelt.

Diese vier Fälle sind von verschiedenem Werte für die Phantasie.

Wenn ein Gott Ameisen in Menschen verwandelt, so liegt offenbar nur eine Aktivität des Gottes vor, da die Ameise nichts wollen kann; der Gott muss einen Grund haben, etwa dass die Menschen in dem betreffenden Lande sehr verringert sind, durch eine Pest, durch eine Sintflut; so sind hier wenig Möglichkeiten für die kombinierende Phantasie.

Viel reicher ist die umgekehrte Situation, wenn ein Gott einen Menschen in ein Naturwesen verwandelt, denn hier kann eine Aktivität der Menschen allein, des Gottes allein und ein Kampf beider stattfinden. So ist charakteristisch, dass die dichterisch wenig begabten Indianer beständig zu erzählen wissen von Verwandlungen aus Tieren in Menschen, die Griechen unzählige Mythen von Verwandlungen von Menschen in Tiere und Pflanzen haben.

Wie hier das urtümlich Vorhandene bis auf das eigentliche Gestalten einwirkt, möge eine kurze Betrachtung zeigen.

Ein Tier, welches früher Mensch war, wird immer etwas Unheimliches haben dadurch, dass es ja handeln kann und seine Handlungen das Ende menschlicher Überlegungen sein können, die in dem Tier ja vielleicht erhalten sind. So haben die Tiermythen meistens etwas Düsteres; selbst wenn ein Mensch in einen Schwan verwandelt wird, so ist er entweder ein alter

König, der ein wirres und halbtragisches Schicksal hat, oder ein Unhold, welcher den Wanderern auflauert, um aus ihren Schädeln seinem Vater Ares einen Tempel zu errichten. Eine Pflanze, wenn sie nicht etwa giftige Säfte birgt, hat aber immer etwas Rührendes, wenn man denkt, dass sie früher Mensch war; sie ist auch als Mensch nicht zu denken als ein gewaltsames Wesen, sondern als ein Narkissos oder eine Daphne.

Während der sterile dritte Fall vielleicht einige uralte, aber künstlerisch bedeutungslose Geschlechtssagen bildet, entwickeln sich aus diesem vierten reiche Mythen; diese können sich unter Umständen zu Märchen ausbilden und von da an Novellen und Dramen werden; vielleicht ist Dornröschen diesen Weg gegangen. Noch viel mehr Neigung zur Bildung von Märchen haben aber der erste und zweite Fall. Wie immer in diesen Dingen das Alte nicht ausstirbt, sondern ruhig fortlebt neben der neuen Deutung, so dürfen wir auch hier nicht vergessen, dass auch die urtümliche Gleichsetzung von Mensch und Tier sich hält, und aus ihr sich Geschichten bilden, in welchen die Tiere ganz als Menschen handeln, ohne dass an eine Metamorphose gedacht wird, etwa wie bei Rotkäppchen. Hierauf bauen sich später gern moralisierende Tendenzen.

II.

Die vorhergehenden allgemeinen Bemerkungen waren nötig zum Verständnis der folgenden Darlegungen.

Im Pentamerone des Basile findet sich als zweite Erzählung des ersten Tages folgendes Märchen:

Es wohnte einmal in dem Dorfe Miano ein Ehepaar, welches keine Kinder hatte, aber die Frau wünschte so sehnsüchtig einen Erben, dass sie immer sagte: »Wenn ich doch nur etwas gebären möchte, und wäre es auch nur ein Heidelbeerzweig.« Da geschah es

ihr denn, dass sie in andere Umstände kam, und am Ende brachte sie wirklich einen Heidelbeerzweig zur Welt. Diesen pflanzte sie mit grosser Freude in einen schönen Blumenasch, stellte den ans Fenster und pflegte ihn fleissig, dass er gross und schön wurde. Nun geschah es, dass der Sohn des Königs auf die Jagd ritt und den Heidelbeerstrauch sah, da bekam er eine solche Lust, ihn zu haben, dass er der Frau so lange zuredete, bis sie ihn ihm schenkte. Er nahm ihn in sein Schlafgemach und begoss ihn immer selber. Da geschah es, wie er einmal im ersten Schlafe lag, dass er jemand durch sein Zimmer gehen hörte; er hielt die Erscheinung fest und verspürte, dass es ein Mädchen war, das war das Mädchen, welches in dem Heidelbeerzweig wohnte. Sie wurde heimlich seine Frau, und beide waren sehr glücklich. Nun musste der Prinz eine Weile verreisen; deshalb besprachen sie sich, dass das Mädchen wieder in die Pflanze zurückkehren solle, und an dem äussersten Zweige wollten sie ein Glöckchen anhängen, wenn er dann wiederkomme, so sollte er das Glöckchen läuten, dann werde sie aus dem Strauch wieder herauskommen. Nun hatte der Prinz aber sieben liederliche Weibsbilder gehabt, die hatte er in der letzten Zeit nicht mehr angesehen; hierüber waren die misstrauisch geworden, gruben heimlich einen Gang bis zu seiner Schlafkammer und drangen so in die Kammer, als er verreist war, um die zu durchsuchen. Wie sie nichts fanden, rührten sie durch Zufall das Glöckchen an, so dass das Mädchen heraustrat; da gerieten sie in Wut und ermordeten das Mädchen und gingen dann fort. Wie der Kammerdiener kam und die zerrissenen Stücke ihres Leichnams fand, hatte er grosse Angst, suchte sie zusammen und begrub sie in dem Asch, dann entfloh er. Nun kehrte der Prinz zurück, aber sein Heidelbeerstrauch war ganz verwüstet; da

wurde er ganz verzweifelt; aber wie er sich so abhärmte, da war das Mädchen wieder gewachsen, trat aus dem Strauch hervor und küsste den Prinzen. Dann lebten die beiden fröhlich, die schlechten Weibsbilder aber wurden schmählich hingerichtet.

Fast wörtlich stimmt ein Märchen bei Krauss. »Sagen und Märchen der Südslaven«, Band I, Nr. 73, mit dieser Geschichte überein; hier handelt es sich um einen Basilikumstrauch.

Zweierlei ist zu bemerken:

Estens: Die Gleichheit Heidelbeerzweig—Mensch ist erklärt für die Ansichten der Zeit durch den Ausspruch der Mutter; da diese Ansichten noch den primitiven Meinungen nahestehen, war keine Veranlassung zu einem komplizierteren Phantasiegebilde.

Zweitens: Aus der Gleichheit ist eine Geschichte entwickelt auf einer reizenden Gefühlsgrundlage, der Liebe zu einem gepflegten Lieblingspflänzchen, das von böswilligen Menschen übel behandelt wird und wieder genest. Auch hier spielen wieder mythische Elemente hinein, das Grundlegende aber scheint mir eine Tat der dichterischen Phantasie zu sein. Es hat sich mythisch und erklärend ergeben: Wunsch der Mutter, Geburt des Heidelbeerzweiges—Mädchens. Hier setzt die Phantasie ein, es wird eine Weiterführung vermisst, die naheliegend ist: in das Heidelbeerzweig-Mädchen verliebt sich ein Jüngling. Das kann schon ein Ende sein;*) aber die Phantasie verlangt eine

*) Gebrüder Grimm, »Kinder und Hausmärchen«, Nr. 76, »Die Nelke«, ist in eine kompliziertere Komposition das eingeflochten: Der Prinz verzaubert seine Geliebte in eine Nelke und entzaubert sie wieder nach Belieben; das Motiv ist hier, dass er mit der Geliebten einen weiten Weg machen muss. Auch im »Wunderhorn« (meine Auswahl, S. 196) »Sub Rosa« ganz rein:

Als ich im Gärtlein war,
Nahm ich das Blümlein wahr,
Brach mir ein Röselein,
Das sollt' mein eigen sein.

Weiterführung, sie empfindet das bisherige nur als Exposition; am künstlerischesten wäre eine solche, welche sich aus der Doppelnatur ergäbe, wie in der Melusinensage; in unserem Falle durch Feindlichgesinnte, wobei Eifersucht das naheliegende Motiv ist und so die gegenhandelnden Personen ergibt.

Halten wir nun das Märchen des Basile in seiner geschilderten Gestalt fest und nehmen wir an, dass durch eine Weiterentwicklung die Erklärung der Heidelbeerzweig-Geburt nicht mehr genügt und die Gleichheit Heidelbeerzweig—Mädchen ganz unmögtich erscheint; der novellistische Inhalt des Märchens aber erscheint wertvoll und wird festgehalten: Liebe zu einer Blume im Asch, enge Beziehung derselben zu einem Menschen, Eifersucht, Zerstörung der Blume.

Hier kommen wir auf eine Novelle bei Boccaccio: »Dekameron« Tag 4, Novelle 5, welche nach des Dichters eigenem Hinweis auf Grund eines Volksliedes geschrieben ist, das anfing:

Qual esso fu lo mal Cristiano,
Che mi furò la grasta.

Die Deputati sagen, das Lied sei zu Boccaccios Zeit viel gesungen; ob sich eine Niederschrift erhalten, weiss ich nicht; Landau in seinen Quellen des Baccaccio schweigt über die Novelle.

Ich nahm das Röslein fein,
Schloss es ins Kämmerlein,
Stellt es an seinen Ort,
Dass es ja nicht verdorrt.

•

Komm ich ins Kämmerlein,
Find' nicht mein Röselein,
Als ich herummer sah,
Sitzt eine schöne Jungfrau da.

•

Sprach: Ach, erschrick nur nicht,
Denn ich bin dir verpflicht,
Denn ich bin dir vertraut,
Denn ich bin deine Braut.

Man muss annehmen, dass es ein Märchen gab, welches dem bei Basile analog war, aber von einem jungen Mann und einem Basilikumstrauch (wie im südslavischen Märchen) handelte, den ein Mädchen in einem Asch pflegte. Ob die Umsetzung in die Novelle schon völlig von Boccaccio vorgefunden wurde, oder erst von ihm vollendet ist, kann für unseren Zweck gleichgültig sein, der Vorgang ist jenseits des Persönlichen und ganz typischer Art.

Boccaccios Novelle lautet in dem Auszug: Die Brüder Lisabettas bringen den Geliebten der Schwester um; der Ermordete erscheint ihr im Traume und zeigt ihr, wo er begraben liegt. Sie gräbt heimlich den Kopf aus, legt ihn in einen Basilikumtopf, und weint alle Tage eine ganze Stunde darüber. Die Brüder nehmen ihr den Topf und sie stirbt bald darauf vor Schmerz.

Wie wir sehen, hat sich die Novelle aus dem Märchen einfach durch rationalistische Deutung entwickelt.

Die rationalistische Deutung ist bei weitem das gewöhnlichste Auskunftsmittel und in den meisten Fällen bringt sie ein neues poetisches Element in den Stoff; man kann dafür noch die jüngsten solcher Versuche anziehen. Eine der komischesten Wundererklärungen des Theologen Paulus in Heidelberg, wegen deren er von den historisch gebildeten Romantikern weidlich verspottet wurde, war die des Wunders, wie dem Propheten Elias seine Speise durch Raben gebracht wird; der Gelehrte erklärte, dass Elias die Raben gefangen und gegessen habe. Stellen wir uns vor, der Text stände uns nicht zur Verfügung, und diese Erklärung wäre schon in uralten Zeiten gemacht und an Stelle der alten Wundererzählung getreten, so würde das auf uns ähnlich wirken, wie der Bericht über Johannes, der sich von Honig und Heuschrecken nährte, nämlich recht pittoresk, durch eine gewisse Unsinnigkeit, die zum Nachdenken und Kombinieren

Veranlassung gibt. So ist an sich die Deutung — der Basilikumstrauch war ja gar kein Mensch, das Mädchen liebte ihn nur so, weil im Asch der Kopf ihres Geliebten vergraben war — zunächst ganz platt; dennoch aber enthält sie aus dem uralten Mythologischen noch so viel Irrationales, dass die Geschichte heute, wo wir ihre Entstehung nicht kennen, gerade die rechte Wirkung hat, die einer Novelle angemessen ist.

Ein weiteres Moment der Umbildung habe ich im Auszug nicht angeführt; das alte Märchen handelte gewiss von Prinzen, einsam lebenden Bauersfrauen oder ähnlichem; in der Novelle sind die Brüder Kaufleute, die ganz genau und bürgerlich beschrieben werden, dass sie aus San Gimignano stammen, reich sind und in Messina Geschäfte treiben, und der Geliebte ist ihr Handlungsgehilfe, der aus Pisa stammt und ein geschickter Mann ist. So ist die gesamte Umwelt bürgerlich geworden, und die Novelle erhält den Anschein, als ruhe sie auf einem wahren Vorgang.

Man denke sich einen solchen wahren Vorgang: Drei junge Kaufleute ermorden den Geliebten ihrer Schwester, welcher ihr Angestellter ist. Wie wenig bedeutsam ist das, wie banal und gleichgültig. Wollte ein Dichter aus solcher Geschichte etwas machen, so müsste er, um überhaupt ein Interesse zu schaffen, das über dasjenige hinausging, welches wir am Bericht im lokalen Teil einer Zeitung nehmen, auf psychologische Schilderungen, Landschaftsschilderungen, Milieudarstellungen, moralische Betrachtungen usw. kommen — man sieht die ganze Reihe von Möglichkeiten, welche historisch ja wirklich geworden sind. Alle solchen Erzählungen sind veraltet oder werden veralten, die entzückende Novelle von Boccaccio aber wird ewig jung bleiben.

Der Erste, welcher aus der Quelle schöpft, hat es leichter als die Späteren, wenn nicht etwa, wie das auch geschehen kann, der Fall so ist, dass er durch seine mythische Vorlage noch zu sehr seine Phantasie fesseln lässt und so eine wirkungsvollere Möglichkeit übersieht, die sich aus ihr ableiten lässt. Für unseren Fall kenne ich keine solche; als Beispiel eines in schlechterer Lage befindlichen Späteren möge Barbey d'Aurevilly folgen mit einer Novelle aus seinen »Diaboliques«.

Barbey d'Aurevilly hat unendlich mehr künstlerische Arbeit geleistet wie Boccaccio, der durch seine günstigere Situation doch eine bessere Novelle geschrieben hat. Bei Barbey wird ein illegitimes Neugeborenes von der Mutter in einer Jardiniere ihres Zimmers begraben, deren Pflanzen sehr üppig werden. Es ist recht bezeichnend, wie sich so eins aus dem anderen entwickelt: mit Boccaccio ist nur das Begraben im Blumenasch gemeinsam, von dem urtümlichen Totem ist nichts mehr geblieben, als dass seine rationalistische Ausdeutung nun ihrerseits Kern für eine Neubildung geworden ist.

Das Kind im Blumentopf der Kindesmörderin ist ein ganz grausiges und schon zum Pathologisch-hysterischen hinneigendes Motiv. Mit Kunst allerersten Ranges ist die Führung der Erzählung gemacht, für mein Gefühl wirkt sie freilich schon raffiniert. Die Umweltschilderung, welche nötig wird, um das Schauerliche recht herauszubringen, ist gleichfalls sehr gut und immer für den künstlerischen Allgemeinzweck bedacht. Dennoch ist das Ganze ein unerquickliches Produkt. Boccaccios Novelle ist meines Erachtens endgültig; alles, was künstlerisch aus dem Blumentopfmotiv gezogen werden kann, hat er aus ihm gezogen. Man wird bei den meisten Novellen des Dekamerone finden, dass sie derart endgültige Fassungen

sind; Boccaccio war ein Mann von der ausgezeichnetsten künstlerischen Weisheit.

III.

Eine weit grössere Bedeutung noch hat eine andere Rationalisierung gefunden. Noch mehr, wie in dem vorigen Abschnitt, muss auf auch nur annähernde Vollständigkeit der zu erwähnenden Fassungen verzichtet werden.*) Wir wollen mit einer Novelle des Straparola beginnen (Le piacevole notte I, 4 der ungekürzten Ausgaben). Tedaldo, der Fürst von Salerno, hatte eine sehr schöne Frau, welche ihm auf dem Sterbebett das Versprechen abnahm, dass er nur eine solche Frau in zweiter Ehe nehmen werde, welcher ihr Fingerring passe. Trotz vielfachen Suchens fand sich ein solches Mädchen nicht; als aber seine Tochter Doralise in ihr jungfräuliches Alter gekommen war, streifte sie einmal in Harmlosigkeit den Ring an, und er passte ihr. Da beschloss Tedaldo, dass er sie als Gattin nehmen wolle. Doralise wird durch ihre treue Amme gerettet, welche ihr einen Trank gibt, durch dessen Kraft sie lange jede Nahrung entbehren kann, und sie dann in einem sehr schön gearbeiteten Schrank einschliesst, der ihrer verstorbenen Mutter gehört hatte, damit sie in dem verharre, bis bessere Zeiten eintreten. Der König sieht nach einiger Zeit den Schrank und da derselbe ihm trübe Erinnerungen erweckt, so befiehlt er, dass er verkauft werde. Auf dem Markt ersteht ihn ein Kaufmann aus Genua, dem das kunstvolle Stück sehr gefallen hat, und bringt ihn zu Schiff nach England. Da begegnet der junge König Genese, der auf der Jagd nach einer Hinde ist, dem Schiffsherrn, wird von dem bewirtet und kauft

*) Literaturangaben: v. d. Hagen, Gesamtabenteuer, Bd. III, »Deu tochter des Küniges von Reuzen«, die Quellennachweise dazu; »Novella della figlia del re di Dacia«, Pisa 1866, Einleitung von Wesselowsky.

ihm den schönen Schrank ab, der nun in das Schlafzimmer des jungen Königs gebracht wird. Wenn der junge König des Morgens das Schlafgemach verlässt, kommt Doralise heimlich aus dem Schrank, ordnet alles, macht das Bett schön zurecht und verstreut überall schöne Blumen. Der neugierig gewordene König versteckt sich einmal und überrascht sie und, indem er sich in ihre Schönheit verliebt, heiratet er sie und erhält mit der Zeit von ihr zwei Kinder. Es folgen dann noch weitere, hier nebensächliche Dinge, nämlich eine Fortsetzung der väterlichen Verfolgung, harte Bestrafung der Unschuldigen und endliche Entdeckung und Wiedereinsetzung.

Die rationalistische Deutung ist hier ganz klar: Erste Stufe, nicht Doralise ist ein Baum, sondern sie wohnt in einem Baum (wie in anderem Zusammenhang mit nebensächlicher Bedeutung in einem Grimmschen Märchen geschildert wird*), indem der hohl und gross gedachte Baum eine verschlossene Türe hat, und im Innern steht ein Bett usw.; in demselben Märchen ist eine andere Person gleichzeitig noch mit der Identität Baum-Mensch gedacht, und zwar durch Verzauberung). Zweite Stufe, nicht in einem Baum, wie man sich schwer vorstellen kann, wohnt Doralise, sondern in einem Schrank (man denke, dass in alten Zeiten Möbelstücke aus ganzen ausgehöhlten Bäumen hergestellt wurden, da man Bretter nur sehr

*) Die Alte im Walde, Nr. 123. In den Anmerkungen wird auf ein Minnelied verwiesen, wo die Idee von einem sich belebenden Baume lyrisch verwertet ist:

Mir getroumte ein troum,
Des ist nicht lanc:
Kunden gesten disiu maere diu sag' ich
Wie ein rôseboum
Hoch unde kranc
mit zwein blünden esten umbe vienge mich.
Dar unter fand ich viôl und der rôsen smac.
Daz erschein ich mir,
Sô si nu mac,
Daz ir umberanc mich bindet halben tac,
Gestate ichs ir.

mühsam herstellen konnte, indem man mit dem Beile spanweise von einem Stamm alles Überflüssige abschlug, bis man ein Brett übrig hatte. Balken beim Hausbau habe ich selbst noch in meiner Kindheit durch Bebeilen herstellen sehen).

Hier ist ein Keim, aus welchem sich Tausende von Geschichten entwickelt haben. Ein Mensch ist in einem Schrank. Wie kann er da hineingekommen sein?

Wir wollen, um innerhalb der notwendigen Grenzen zu bleiben, nur eine einzige Erklärung betrachten, eine andere noch andeuten. Er kann verborgen worden sein, um ihn vor einer Gefahr zu schützen, oder um ihm einen Streich zu ermöglichen.

Hier beginnt nun für unser betrachtetes Motiv eine ganz frühe Verknüpfung mit einem anderen Motiv, nämlich der verfolgten Jungfrau, welche nicht in eine blutschänderische Ehe willigen will.

Wie allgemein bekannt ist, sind unsere heutigen Verwandtschaftsbeziehungen verhältnismässig jungen Datums; es gingen ihnen ältere Systeme voraus. Der wichtigste Punkt der Entwicklung war das Aufgeben der Verwandtschaftsfolge von bloss mütterlicher Seite, gewöhnlich mit unzulässiger Ausdehnung der Erscheinung, Mutterrecht genannt. Hiernach war der Vater nicht mit seinen Kindern verwandt, die gehörten vielmehr nur zur Verwandtschaft der Frau, und verwandtschaftsrechtlich traten ihm an ihre Stelle die Kinder seiner Schwester. So konnte also der Vater seine Tochter ehelichen. Das Aufgeben dieser Verwandtschaftsfolge und die Annahme der sogenannten vaterrechtlichen, die nun aber nicht mehr einseitig war, sondern das Kind in Verwandtschaftsverhältnisse zu Vater und Mutter brachte, muss eine der tiefgreifendsten Revolutionen gewesen sein, weil hier die tiefsten Gefühle der Menschen sich gänzlich än-

dern mussten; natürlich erforderte das im normalen Verlauf viele Generationen. Wie weit die Barbaren, welche das römische Reich unter sich teilten, in dieser Entwicklung waren, ist im allgemeinen schwer zu sagen, zumal sie — man denke an die grosse Distanz der Goten von den Langobarden — auf sehr verschiedenen Entwicklungsstufen standen, und sicher auch ein ganz buntes Völkergemisch darstellten, in dem wohl auch selbst Mongolen vorkamen. Jedenfalls wirkte die christliche Kirche hier mit, welche ja die uns heute geläufigen Verwandtschaftsanschauungen vertrat.

Nun haben die Barbaren die Tendenz, aus solchen Kämpfen Mythen zu bilden; man kann sicher sein, dass überall, wo man bei den Griechen Blutschandemythen findet, der letzte Grund in jener Revolution liegt.*) Die Tatsache, dass sich das Christentum auf

*) Ich weiss nicht, ob schon darauf hingewiesen ist, dass man hier ein Verständnis für den uns heute ästhetisch so unmöglich vorkommenden Schluss der Orestie des Äschylos finden kann. In der Mutterrechtszeit, aus welcher auch die alten chthonischen und weiblichen Götter stammen, ist Orestes der Sohn der Klytemnestra, nicht des Agamemnon, hat also den Mord seines Vaters nicht zu rächen. Nun ist bei manchen Völkern, auch bei den Griechen in der ersten Zeit des »Vaterrechts« das väterliche Prinzip mit übertriebener Wichtigkeit behandelt, das Kind stammt aus den Lenden des Mannes und wird von der Mutter nur quasi ausgebrütet, der Mythus von der Geburt der Athene ist zu dessen Beweis geschaffen; hiernach steht Orestes also dem Vater näher wie der Mutter, muss er den Vater rächen. Aber die alten mutterrechtlichen Götter leben noch, wenn auch als verhasste und feindliche Wesen, wie im Christentum die alten Götter als Dämonen; die verfolgen also den Übertreter ihrer Gebote; dieser wird von seinen Göttern, den Vertretern des Vaterrechts, in Schutz genommen, denn ihre Gebote hat er ja erfüllt, und so handelt es sich also im Grunde um den Kampf zwischen den Erinnyen und Apollo, wer von beiden der Stärkere ist. Der Kampf endet mit einer Versöhnung der Götter zum Heile der Stadt Athen, wie auch Ödipus auf Kolonos Athen zum Heile stirbt. Was war für den Griechen der Äschyleischen Zeit das Wichtige? Das Schicksal des Orestes, oder die Versöhnung der alten Göttinnen mit seinem Lande? Uns heute interessiert nur Orest, nach den ersten 200 Versen der Eumeniden ist unser Interesse für das Gesamtdrama erloschen, denn wir fassen die Worte des Apollo an Orest als die Worte eines absoluten und sittlichen Gottes auf, als wenn unser Gott sagen würde: du hast bereut — in der nötigen Objektivität des Dramas durch die Eumeniden —, deshalb sei dir vergeben. Aber von Reue ist hier ebensowenig die Rede, wie von Schuld. Ich habe bei einer Aufführung des Gesamtdramas in Berlin die Wirkung an mir erprobt, und fand wieder bestätigt, dass die ganze Schuld- und Sühnetheorie in der Tragödie unsinnig ist. Sehr merkwürdig ist dagegen, wie der Begriff des absoluten Gottes für uns schon in-

die Seite des Vaterrechtes stellte, wird bei den sich bildenden Mythen aus der Zeit, welche wir hier annehmen, eine Hinneigung zur christlichen Legende verursachen. Von den vielen möglichen Mythen, die man sich schematisch aufzeichnen und dann auch in Wirklichkeit finden könnte, wurde für unsere Literatur aus gewissen Gründen bedeutsam, die: der Vater (Mutterrecht) will die Tochter (Vaterrecht) ehelichen; die Tochter widerstrebt. Der Mythus wird stets gedichtet, nachdem die Umwälzung geschehen ist, in ihm muss aber das neue Prinzip stets als das sittliche, das alte als das unsittliche erscheinen; so wird der Vater ein Blutschänder, und kann sich zu jedem beliebigen Grade von Bösartigkeit entwickeln, wie es die sich ausbildende Erzählung verlangt, und die Tochter wird eine verfolgte Unschuld, die bis zur Heiligkeit (Sta. Uliva ist eine derartige mythologische Heilige) gesteigert werden kann, wenn es erforderlich ist.

Offenbar hat sich nun recht frühzeitig die Kombination der zwei Motive dargeboten: das Mädchen im Schrank, und die verfolgte Unschuld; aus solcher Kombination entstand dann die Fassung bei Straparola.

Nun kommt ein neuer Schritt, der eine Gestaltung der Geschichte ergibt, die nichts mehr ahnen lassen

stinktmässig geworden ist; und deshalb empfinden wir alles nach der Szene im Heiligtum des Apollo als überflüssig. Erschwerend kommt noch hinzu, dass die Szene im Areopag ein Prozess ist; uns erscheint derselbe gänzlich töricht, weil wir (und die Römer) ein ganz anderes Rechtsgefühl haben wie die Griechen; den Griechen muss er ganz regelmässig geschienen sein. — Wollten wir uns eine Vorstellung machen, wie eigentlich die Orestie gemeint ist, so denken wir uns etwa folgende Situation: In der Reformationszeit heiratet ein Mönch eine Nonne, wird auf katholischem Gebiete verfolgt, rettet sich auf protestantisches Gebiet, wird hier von dem katholischen Herrscher requiriert, der gefürchtet werden muss, weil er ein mächtiger Herr und der protestantische Reichsstand etwa nur ein kleines Städtchen ist; der Magistrat erklärt, dass er die Sache gerichtlich untersuchen wolle, und weiss im Laufe der Prozessverhandlung den katholischen Herrn zu versöhnen, so dass alles in Frieden ausgeht. Die Konflikte sind hier nicht sonderlich tief gefasst, und diese Erzählung soll beileibe nicht ein Gegenstück gegen den Mythus der Orestie bilden, nur durch das Näherrücken der Verhältnisse erklären soll sie.

würde von ihrer Entstehung, wenn man das Zwischenglied nicht hätte.

Die dichtende Phantasie hat nicht nur die Tendenz zum Differenzieren, die Geschichte immer farbiger zu machen, was sie zuletzt durch Wiederholung der alten Motive in veränderter Form tut, wenn ihr am Ende die überlieferten Motive ausgegangen sind; sondern auch zum Integrieren, indem sie jedes Motiv auf seinen höchsten möglichen Gipfel zu bringen sucht.

Der Vater ist ein Bösewicht, die Tochter rettet sich in einen Schrank; wie nun, wenn der Vater die Tochter in dem Behälter selbst einschliesst, um sie für ihren Widerstand zu strafen, und sie in der Absicht, sie elend ums Leben zu bringen, in jene Verhältnisse setzt, wo sie schliesslich den Königssohn heiratet?

Bei Basile und sehr vielen anderen finden wir die Fassung, dass der Vater (hier Bruder) das Mädchen in eine verpichte Kiste legen und ins Meer werfen lässt, wo sie dann von anderen aufgefangen wird usw.

Man kann sich lange den Kopf zerbrechen, um einen anderen Weg zu finden, aus dem sich das Motiv der in der Kiste ausgesetzten Unschuld, das sich auch vielfach anderwärts findet (zum Beispiel in ganz anderem Zusammenhang in der Geschichte von Ghanem und Kut Alkulub in »Tausend und eine Nacht«), ableiten liesse; denn dass ein solches Motiv, das überall wiederkehrt, durch alle Völker und Zeiten, aus der Wirklichkeit stammen sollte, die man sich zudem recht schwer vorstellen kann, das ist doch gänzlich ausgeschlossen, es muss sich aus etwas ganz allgemein Menschlichem herleiten, und mit zwingender Notwendigkeit überall an einem Punkt auftreten, wo es dann ja natürlich in den bereits vorhandenen Schatz der Motive eingereiht und als verwendbarer Stein überall gebraucht wird, wo es am Ort ist.*)

*) Nebenbei möchte ich bemerken, dass die Genovefa-Legende meines

Viele und verbreitete Fassungen der Geschichte von der verfolgten Unschuld haben das Motiv der abgehauenen Hände, weite Reisen u. a. m. Durch Glieder, welche hier zu erwähnen allzu weitläufig wären, ist diese Gestaltung des Motivs mit der wundervollen grotesken Novelle, Dekamerone II 7, zusammenhängend, wo die Königstochter von einem Geliebten zum andern kommt, immer unter Mord und Btutvergiessen, das durch die strikte Wiederkehr komisch wird, und am Ende doch noch, nachdem sie mit der Sanftmut einer geduldigen Helena oder Genovefa alles ertragen hat, ihren bestimmten Mann bekommt mit dem schönen Verse:

Bocca baciata non perde fortuna,
Anzi rinuova, come fa la luna.

Gleich diesem Umschlag in die tollste Komik, ist die andere Reihe, welche aus der zweiten erwähnten Erklärung des Problems »Mensch im Schrank« folgt, nämlich dass der Mensch selbst oder durch einen andern in den Behälter gebracht ist, eines Streiches wegen.

Offenbar müssen wir hier viel jüngere Erzeugnisse der Phantasie vorfinden, die nämlich aus einer Zeit stammen, wo auch der letzte geheimnisvolle Schauder von dem Problem geschwunden war. Welch unübersehbares Geschlecht von Possen und Streichen in Novellen, Lustspielen und Romanen sich hier anschliesst, braucht nur angedeutet zu werden.

Würde man nicht in einzelnen Fällen die Entwick-

Erachtens auch hierher gehört; wieder eine Kombination verfolgter Unschuld (hier selbständig aus dem Mythus zu einer historischen Novelle entwickelt) und Baumtotem (hier zum Leben im Walde, und zwar nach der ältesten lateinischen Aufzeichnung »mitten in einer Brombeerhecke«, geworden; die an sich doch unsinnige Brombeerhecke scheint hier ein quasi Darwinsches Überbleibsel aus dem früheren Stadium der Geschichte zu sein), siehe die Übersetzung der ältesten Fassung in meinem nächstens erscheinenden »Buch der Liebe«.

lung genau verfolgen können, so möchte die Erklärung, dass das Verbergen eines Liebhabers im Kasten auf uralten Totemglauben hinauskommt, wohl etwas übergelehrt erscheinen; aber so ist es gerade in diesem Falle, wo der Einfall an sich so nahe liegt und aus den Möglichkeiten des Lebens genommen, sehr lehrreich, wenn man die Verbindung behaupten kann, von welcher ja schon hervorgehoben ist, dass die Leute, die das Motiv verwendeten, keine Ahnung mehr von ihr hatten: so arbeitet in Wahrheit die künstlerische Phantasie.

IV.

Die vorstehenden Ausführungen haben nicht einen historischen Zweck, sondern einen ästhetischen: sie sollen zeigen, wie viel vom dichterischen Schaffensprozess ein Konstruieren und ein Denken ist, wie erst in zweiter Linie die Summe der Elemente kommt, die man als Naturnachahmung bezeichnen kann, und erst in dritter Linie kommt das Gefühl.

Menschen wie Zeiten mit dilettantischen Instinkten pflegen von der Naturnachahmung, oder von Gefühl, oder von beiden zugleich auszugehen, und erzeugen so die Art von Literatur, die man als die sentimentalische gegenüber der naiven, vielleicht besser die subjektive oder lyrische gegenüber der objektiven oder epischen und dramatischen bezeichnen kann.

Das Drama mit seinen engen Grenzen der Wirkung kann diesem Zuge am wenigsten nachgehen, obwohl wir auch in der Auflösung des Dramas, wie das naturalistische Theater zeigt, schon sehr fortgeschritten sind, weil auch der Instinkt der Zuschauer verschwindet bei unseren heutigen Theaterverhältnissen; denn auch selbst auf der Tribüne sitzen noch nicht einmal unverbildete Leute, weil für die der Theaterbesuch zu teuer ist; schon allein die überhandnehmende Zei-

tungslektüre allein genügt, um die Menge den Suggestionen instinktloser Halbbildung zu unterwerfen; die Erzählung unterliegt diesem Zuge nach Auflösung am meisten. So haben wir schon seit langem keine Novelle mehr, bis zu dem Masse, dass es niemand mehr glaubt, dass die Novelle eine strenge Form hat, wie das Drama; und der Roman hat sich überhaupt nicht zu einer Form entwickelt und blieb so Halbkunst, weil er zu spät auftrat, als das naive Konstruieren und Denken schon verschwunden war.

Hier liegt der letzte Grund für die geringe Haltbarkeit der modernen Dichtungen. Hervorragende Werke der vorigen Generation können wir schon gar nicht mehr lesen, andere veralten vor unseren Augen. Und wahrscheinlich ist Begabung und Kraftaufwand nicht geringer wie früher, sondern grösser: aber uns fehlt die Naivität.

Zurück kann man nicht, denn an sich ist die Naivität doch kein Vorzug; wir sind doch klüger wie der Mann, welcher sich sagte: Doralise kann nicht in einem Baume gesessen haben, das muss ein Schrank gewesen sein; wir müssen nach Vorwärts und den Vorteil, welchen die Älteren durch ihre Naivität hatten, durch Denken gewinnen; dann werden wir sie nicht nur erreichen, sondern sogar übertreffen.

Über das Wie ist natürlich nichts zu sagen, das wird in jedem einzelnen Fall neu sein. Aber ich denke mir allgemein folgendes.

Der bei weitem grösste Teil unserer dichterischen Motive waren bis jetzt Kombinationen, welche sich aus der primitiven Deutung des Weltbildes ergaben. Seitdem haben wir eine Anzahl anderer Deutungen erlebt bis auf heute: sollte sich aus ihnen nichts bilden lassen? Unsere modernen naturwissenschaftlichen Theorien, unbestreitbare wie fragwürdige, sind so mannigfaltig, dass in ihnen doch derartiges stecken

müsste. Ansätze sind bei den Gelehrten durchaus vorhanden, wir bemerken sie nur nicht; wenn wir unseren Blick durch Untersuchungen schärfen wie die obenstehende, so finden wir vielleicht Mythologie in den verschiedenen Geschichtsauffassungen, im Darwinismus, in der Kant-Laplaceschen Theorie, in dem Gravitationsgesetz, wir brauchen den Vermenschlichungsprozess nur in genau derselben Weise vorzunehmen, wie unsere wilden Vorfahren. Man ist schon auf den Gedanken gekommen, Stilmotive, die bis heute auch immer nur durch naives Konstruieren und Deuten entstanden, aus mikroskopischen Lebewesen abzuleiten. Eierstab, Mäander, Kalbszähne, Zinnen und wie die verhältnismässig wenigen Ornamente heissen, sind bisher durch Zufall oder Naivität entstanden; man muss unzählige durch die Notwendigkeit des Verstandes erzeugen können. So auch neue Motive der Dichtung. Damit würde ein neues Leben in uns kommen, das wir, die wir uns als so alt erscheinen, gar nicht ahnen können, damit erst wäre unsere gesamte geistige Arbeit von heute fruchtbar geworden.

DIE MÖGLICHKEIT DER KLASSISCHEN TRAGÖDIE.

Dass der tragische Dichter in viel höherem Masse von allgemeinen geistigen Mächten seiner Zeit abhängig ist wie andere Künstler, wird auch dem oberflächlichen Blick schon aus dem blossen Betrachten der literaturgeschichtlichen Tatsachen klar. Es fehlt auch nicht an Versuchen, einen für alle Zeiten gültigen Zusammenhang von dem Umkreis geistiger Mächte, welchen man als Weltanschauung abgrenzt, festzustellen; solche Versuche sind jedoch meistens gescheitert, da die beabsichtigte Allgemeingültigkeit gewöhnlich in dem Wandelbaren gesucht wurde, nämlich in der Weltanschauung, aus der angeblich die Tragödie entspringe; statt in dem Umwandelbaren, nämlich dem Bedürfnis des Zuschauers oder der Technik der Tragödie; denn dieses sind zwei Namen für eine Sache.

Der Kern, aus welchem sich im Dichter die Tragödie entwickelt, entsteht durch die Kreuzung zweier Notwendigkeiten; in dem Kreuzpunkt befindet sich der tragische Held, und die beiden Notwendigkeiten erscheinen in psychologischer Perspektive ihm als sein seelischer Konflikt, den er lösen soll; bei dieser Aufgabe entfaltet er seine höchsten Kräfte, indem er der einen Notwendigkeit folgt, und wird vernichtet durch die andere Notwendigkeit. Als Schulbeispiel wollen wir Antigone nehmen. Ein Bürger greift mit einem feindlichen Heere seine Stadt an und kommt bei dem Unterfangen um. Dieses ist nach griechischer Auffassung so frevelhaft, dass er der höchsten Strafe würdig ist, nämlich dass ihm die Ruhe des Grabes entzogen wird. Aber auf der anderen Seite ist es die Pflicht der Hinterbliebenen, einen toten Verwandten zu beerdigen, und diese Verpflichtung hat eine gleich hohe Verbindlichkeit. Kulturhistorisch trifft die For-

mel nicht zu, da die Begriffsgruppen im Altertum anders sind wie heute, aber wir mögen uns durch sie die Lage klar machen: Absolut notwendige Forderung des Staates — absolute Forderung der Religion, beide mit höchster sittlicher Sanktion. Beide Notwendigkeiten verkörpern sich in der Tragödie in Personen, die bürgerliche in Kreon, die fromme in Antigone. Der Dichter kann wählen, welche dieser Personen er als tragische Helden haben will: Nimmt er Kreon, so rächt sich an ihm die fromme Notwendigkeit. Künstlerisch vorteilhafter wäre für ihn Antigone; erstens hätte Kreon ein dramatisch schwieriger darzustellendes Gegenspiel, denn Antigone wäre ihm keine Gegenspielerin; zweitens ist in der Figur der Antigone eine grössere und völlig darstellbare Spannweite möglich: die zarte, behütete Jungfrau, welche für ihre sittliche Pflicht allen Mächten der bürgerlichen Gesellschaft trotzt. Das Motiv ist so ausserordentlich dankbar, dass die Tragödie noch heute auf uns die stärkste Wirkung ausübt, trotzdem wir heute beide Notwendigkeiten nicht mehr als solche empfinden.

Hier wurde nun offenbar der griechische Tragiker durch die Gesamtanschauungen seines Volkes sehr unterstützt: einerseits wurden im politischen und sozialen Leben alle Kämpfe bis zur letzten Konsequenz durchgeführt, nämlich bis zur völligen Vernichtung des einen Kämpfers; andererseits hatte man keinen absolut guten und gerechten Gott, sondern eine Hierarchie von Göttern, die jeder andere sittliche Tendenzen vertreten und auch das in unserem Sinne Unsittliche wollen, wie etwa Helena durch Aphrodite gezwungen wird zum Ehebruch; aus diesen beiden ergab sich der Schicksalsbegriff, der uns heute völlig fremd ist.

Als ein verständlicheres Beispiel wollen wir Macbeth nehmen. Wie die Griechen an verschiedenwertige Götter, so glaubt Shakespeares Zeit noch an Gott

und Teufel. Wir heute empfinden, dass Macbeth durch seinen Charakter getrieben wird, Shakespeares Zeit empfand ihn als Verzauberten, und mir wenigstens scheint Shakespeare diese Wirkung selbst zu beabsichtigen, Akt 3, Szene 5, wo Hekate die Hexen tadelt, dass sie das Werk ohne sie begonnen, und dass Macbeth nur für sich, nicht für sie wirken werde:

»But make amends now«, er wird noch einmal kommen, und dann: »Your vessels and your spells provide, your charms and every thing beside . . . and that, distill'd by magic slights, shall raise such artificial sprights, as by the strength of their illusion shall draw him on to his confusion.« Sehr charakteristisch ist, dass Schiller die Notwendigkeit empfand, in seiner Bearbeitung die sittliche Freiheit des Helden zu betonen; eine Hexe muss sagen: »er kann es vollbringen, er kann es lassen«, und so sehr empfand er die Notwendigkeit, dass er diese Replik durch eine gänzlich unmögliche Bemerkung der ersten Hexe motiviert: »Aber die Meisterin wird uns schelten, wenn wir mit trüglichem Schicksalswort ins Verderben führen den edlen Helden, ihn verlocken zu Sünd' und Mord.«

Es leuchtet ohne weiters ein, dass mit dem Glauben an einen einzigen, guten und allmächtigen Gott der antike Schicksalsbegriff unmöglich wird: die Teufelsvorstellung nach der Renaissance, der Heiligenolymp des volkstümlichen Katholizismus*) können, wie wir an dem Beispiel von Macbeth sehen, etwas Ähnliches erzeugen, die Entwicklungstendenz ging aber dahin,

*) Am Dom zu Überlingen bei Konstanz ist ein altes Fresko, auf welchem dargestellt ist, wie oben Gott Vater Pfeile auf die Menschen herabwirft; diese haben sich unter den hochgehaltenen Mantel der Jungfrau geflüchtet, so dass die Pfeile erst durch den Mantel dringen müssen; dadurch werden sie aber gebrochen und kommen unschädlich unten an. Hier ist also selbst Gott Vater durchaus wie ein Dämon gedacht, nicht als absoluter Gott; die Jungfrau steht zu ihm in derselben Beziehung, wie in des Äschylus Orestie Apollo zu den Erinnyen.

diese Momente allmählich auszuschalten. Und man darf nicht denken, dass das ein unbewusster Vorgang war; vom Buche Hiob an findet man die literarischen Zeugnisse dafür, wie der Monotheismus an die Stelle der Tragödie die Theodicee setzt.

Aber die dichterischen Formen sind nicht Geschöpfe des Zufalls, sie sind erzeugt durch die ewig gleichen seelischen Ansprüche der Menschheit. Die Menschen gebrauchen die Tragödie, und deshalb finden sie einen neuen Boden, auf dem sie wachsen kann, wenn der alte verschwunden ist.

Indem Gott als absolut gut gedacht wird, setzt man in Wahrheit neben den allmächtigen Gottesbegriff einen zweiten Begriff von zwingender Kraft: die Sittlichkeit wird absolut.

Als Beispiele mögen die spanische Tragödie und die Tragödie Schillers dienen.

Die Sittlichkeit, welche wir in den spanischen Stücken sehen, empfinden wir heute als konventionell; sie ist nicht konventioneller als etwa unsere heutige, aber das können wir uns nur verstandesmässig klar machen, nicht gefühlsmässig, denn über das Ethische hat die Phantasie nur geringe Macht. (So kommt es, dass der doch ebenso konventionelle Schicksalsbegriff im »König Ödipus« uns im ästhetischen Genuss nicht hindert, in diese Welt denken und fühlen wir uns hinein, in der Welt Calderons können wir nie fühlen.) Nicht anders wie es uns heute mit Calderon, wird es Späteren mit Schiller gehen. Die Formel der damaligen Sittlichkeit hat Kant gegeben, aber nur die Formel, und Schiller war bereits Kantianer, ehe er Kant gelesen hatte. Der im Bannkreis des protestantischen Christentums denkende Dichter darf einen Menschen nur untergehen lassen auf Grund einer Schuld; ein tragischer Held muss aber, um sympathisch zu sein, eine grosse Person sein, welche nicht böse ist; also

muss die Schuld vergleichsweise geringfügig sein; wenn er trotzdem an ihr zu grunde geht, so erklärt sich das nur durch die übermenschliche und — sagen wir es nur: nebengöttliche Heiligkeit des Sittlichkeitsprinzips, das ein Bild wird wie jene Bundeslade, die auch den Harmlosen tötete, welcher sie berührte; im Grunde ist hier ein neuer Fetischismus geschaffen.*)

Calderon konnte den kategorischen Imperativ entbehren, denn für ihn hatten die einzelnen konventionellen Sittengesetze jenen Fetischcharakter; sie waren ganz äusserlich und wirkten äusserlich automatisch; uns erscheinen sie daher fast sämtlich als blosse Ehrengesetze, weil unser chevaleresker Ehrenkodex sich als Überbleibsel aus jenen Zeiten gehalten hat, in der Art, dass unsere Sittlichkeit, neu entstanden, neben jene alte getreten ist, die dadurch sinken musste.

Das ist also die eine Möglichkeit; eine andere zeigt uns das Shakespearesche Drama: das Tragische entwickelt sich aus dem Charakter.

Wir müssen bei dieser ganzen Untersuchung festhalten, dass wir selbst in bezug auf diese Dinge Anschauungen haben, welche zwar zeitlich bedingt und aus den historischen Beziehungen durchaus zu erklären sind, aber uns doch als absolut erscheinen. Zu diesen Anschauungen gehört die von der Bedeutung des Charakters für die Tragödie. So sagt Goethe

*) Mit Kants kategorischem Imperativ ist für uns eine Höhe erreicht, über die bis jetzt noch niemand hinausgekommen ist. Wie barbarisch wir in diesen Dingen sind, erkennt man bei der alten indischen Spekulation. Als Krischna — in einem vorbuddhistischen Mythus — den Schlangenkönig töten will, sagt dieser: »Ich handelte böse, aber ich folgte darin meiner Natur, also war ich im Recht. Doch von dir getadelt zu werden, ist Glück«. Also die Verbindlichkeit des Sittengesetzes, seine Herrschaft über den Naturbetrieb, ohne Reue, ohne Busse und Selbstqual. Zu diesem uralten Mythus liegt eine Weisheit, zu der in Europa kein Dichter und noch viel weniger ein Denker bis jetzt gekommen ist, wenn man einige Mystiker ausnimmt, die aber nur einen seelischen Zustand beschreiben, nicht einen klaren Gedanken ausdrücken; so können sie nur von denen verstanden werden, welche das gleiche seelische Erlebnis hatten wie sie; solche sind aber sehr selten, sie sind die im Sittlichen productiven Naturen.

einmal im Briefwechsel mit Schiller, des Menschen Schicksal sei sein Charakter. Das ist noch ein Nachklang aus der Sturm- und Drangperiode und passt auch zu dem Dichter des »Tasso«, der wesentlich als Romandichter empfindet. Aber die Anschauung ist heute uns allen gemein als Gefühl, zum nicht geringen Teil durch die Einwirkung Shakespeares.

Denn Shakespeare hat in seinen Tragödien tatsächlich den Charakter an die Stelle des Schicksals gesetzt. Wir haben schon Macbeth betrachtet, wo noch eine dämonische Verblendung wirkt in der Art, wie in des Euripides Bacchantinnen; aber wie Euripides schon ästhetisch (im Zusammenhang mit seiner demokratischen und aufklärerischen Gesinnung) eine Auflösungserscheinung ist, so kommt bei ihm auch der Verblendung bereits eine Charakteranlage entgegen. So ist es auch bei Macbeth, den man immerhin als den grössten tragischen Helden Shakespeares empfinden wird; in anderen Werken ist bloss noch die Charakteranlage vorhanden. Nehmen wir als Beispiel Othello: ein heissblütiger, leidenschaftlicher, unbedachtsamer und leichtgläubiger Mensch, sehr vorteilhaft als Mohr angenommen, um die Eigenschaften uns recht stark zu veranschaulichen, wird durch einen nunmehr rein menschlichen Verblender, den freilich noch immer dämonisch wirkenden Jago, in seine tragische Situation versetzt.

Es wurde schon von anderen bemerkt, dass Shakespeares Tragik ihre starken Bedenken hat. Die Lehre vom konstanten Charakter, der unter denselben Bedingungen stets in derselben Weise reagieren müsse, entspricht der Wirklichkeit ebensowenig, wie es der Wirklichkeit entspricht, dass ein Gott Dionysos einen Menschen Pentheus verblendet; sie ist in Wirklichkeit keine Lehre, sondern ein Erfordernis des tragischen

Stiles.*) Da hat sie aber den Nachteil der allzu grossen Nähe bei der Wirklichkeit; denn bei dem antiken Schicksalsglauben weiss der Zuschauer wohl, dass der Dichter von ihm ein Abstrahieren verlangt, dass eine Summe von Erkenntnissen und Glauben nicht anders dichterisch dargestellt werden kann, wie es hier geschieht, ähnlich wie er dem Äschylus glaubt, dass Elektra eine Locke und eine Fusspur als Locke und Spur des Orestes erkennt; bei dem Shakespeareschen Charakter aber wird der Zuschauer zu sehr auf das wirkliche Leben gelenkt, vergisst er zu leicht, dass auch hier ein Abstrahieren notwendig ist, und denkt, statt an die tragische Psychologie, an die Psychologie des Lebens, welche eben das als hervorstechendste Eigentümlichkeit hat, dass ein bestimmter Charakter unter denselben Bedingungen nicht unbedingt in derselben Weise reagieren muss. Voltaires Spott über Othello ist bekannt und wird bei uns in Deutschland nicht verstanden; er hat aber seine Berechtigung, wenn man die höchsten Ansprüche an den Stil macht; alle Genialität des Dichters kann die Schwäche seiner tragischen Grundlagen nicht aufheben: jede Handlung, die rein aus dem Charakter entspringt, nicht aus der Notwendigkeit einer objektiven Situation, in die jeder Charakter hineingeraten kann, ist im letzten Grunde willkürlich. Das hat der Dichter selbst gewusst, deshalb hat er seine Figuren mit so wundervollem Leben ausgestattet, dass er uns doch wenigstens während der Darstellung das Gefühl der Notwendigkeit suggeriert, deshalb hat er gerade diejenigen seiner tragischen Helden, wo der Mangel an Notwendigkeit der Handlung am offenkundigsten ist, nämlich Lear und Hamlet, mit einer solchen Fülle der be-

*) Damit fallen alle Einwände, welche Strindberg, einer der dämonischsten unserer modernen Zerstörer, denn er ist einer der geistreichsten, gegen den constanten Charakter erhebt. Alle seine Argumente sind rein naturalistisch, kein einziges ist technisch-ästhetisch. (Vorrede zu »Fräulein Julie«).

zauberndsten, rührendsten und fesselndsten Nebenfiguren und Nebenhandlungen umgeben, dass wir gar nicht zur Besinnung kommen und in einem Rausch bleiben. Man darf nie vergessen: Shakespeare war ein Schauspieler und wusste genau, was auf der Bühne wirkt, und er entwickelte sich aus einer dramatischen Kunst, welche nur den einzelnen Akt baute, nicht das ganze Stück; wer dieses letztere verstehen will, studiere etwa unseres Ayrer Tragödie vom Kaiser Otto.

Die Möglichkeiten sind mit Calderons, Schillers und Shakespeares Lösung noch nicht erschöpft; noch zwei Lösungen mögen betrachtet werden.

Hebbel war mit Hegel über die Kantische Moralphilosophie hinweggekommen und hat eine bedingt richtige Erkenntnis des Tragischen gefunden. In verschiedenen Stücken versucht er es nun mit Shakespeares Lösung; aber da er nicht der grosse Dichter ist wie Shakespeare, nicht diese Fülle des Lebens beherrscht, seinen Figuren nicht den Schein eigenen Lebens verleihen kann, weil er nie die Notwendigkeit ihrer Bewegungen vergisst, so hat er hier nur geringes Glück. Seine Helden müssen über sich reflektieren, müssen dem Zuschauer sagen: so sind wir, deshalb müssen wir so handeln; und das erzeugt Übertreibung und Überhitzung und entfernt von der Einfachheit und Selbstverständlichkeit, welche jedes Kunstwerk haben muss. Ein Beispiel etwa ist Judith. Hätte Sophokles das Problem zu behandeln gehabt, so hätte er die Schicksalsverknüpfung von Judith und Holofernes bereits in die Exposition gebracht, etwa: Judith ist eine jüdische Gefangene, die der feindliche Feldherr sich zugesellt hat. Es entwickelt sich trotz des nationalen Hasses eine Liebe der Frau zu dem Mann — vielleicht würde erst Euripides diese Steigerung haben. Der erste Akt beginnt mit der Vorführung der höchsten Not Bethuliens; in diesem Ort wohnen Brüder,

Schwestern, Eltern, vielleicht ein Kind, Götter der Judith. Holofernes hat etwa Befehl erhalten, nach der Eroberung alles zu ermorden; nun steht Judith vor der Alternative: soll sie ihre Teuersten verderben lassen, oder soll sie durch die Ermordung des Holofernes sie erretten. Man sieht: bei dieser Fabel brauchen wir keinerlei Übertreibung und Fremdartigkeit der Menschen, um irgend welche Handlungen zu erklären, wir können vielmehr die Charaktere so anlegen, wie sie uns die beste Wirkung zu haben scheinen. Hebbel formt nun seine Handlung nicht so, sondern in der bekannten Weise; hier aber muss zunächst die Judith als ein ganz besonderes Wesen dargestellt werden, damit sie sich in der Theaterperspektive genügend von den anderen Bethuliern abhebt; das blosse heroische Pathos würde nicht wirken, wie wir dies aus den vielen verunglückten Römerdramen hochstrebender Dilettanten wissen; wahrscheinlich gibt es gar keinen andern Ausweg als den, ihr etwas Pathologisches anzuhängen. Nachher hat sie Holofernes gegenüberzutreten, und deshalb muss auch der in eine besondere Höhe gehoben werden, denn dieses grausige Weib muss doch einen würdigen Gegenspieler haben.*)

Aber, wie schon gesagt, Hebbel hat auch eine eigene Lösung. Wir sehen dies am klarsten im »Gyges«. Es wird eine märchenhafte Welt aufgebaut, in welcher die Menschen bestimmte Neigungen, Triebe und Gelüste haben, welche mit allem, das sie umgibt, in Einklang stehen. So handeln die Menschen mit Notwendigkeit, denn sie sind eigentlich nur die Funktion ihrer Welt, in welcher sie leben. Bei der Königin

*) Man wird Hebbels Fabel im Vergleiche mit der vorher skizzierten episch finden; es besteht eine allgemeine Beziehung zwischen der Charaktertragödie und der Auflösung des Dramatischen ins Epische; eine Untersuchung Shakespearescher Tragödien wird da merkwürdige Erkenntnisse bringen.

wird dies am deutlichsten, sie handelt automatisch nach den Anschauungen ihres Volkes, wie ihre Schamhaftigkeit verletzt ist. Und merkwürdig, gerade die Königin ist von dem Charakteristiker Hebbel ganz farblos geschaffen.

Diese Lösung ist nicht glücklich. Sie verlangt allzu viel vom Zuschauer. Wir können uns nur erwärmen, wo Personen und Schicksale innerhalb unserer Gemütssphäre liegen. Die Königin und ihr Problem liegen aber ganz ausserhalb derselben, und so werden wir nicht erschüttert, wir bewundern nur kalt die ausserordentliche Konstruktion.

Die letzte Lösung, welche wir betrachten wollen, wendet Ibsen mit Vorliebe an. Nämlich: Die Situation wird zwar auch durch die Charaktere geschaffen, aber das Zufällige, das ihr dadurch anhaften würde, wird dadurch vermieden, dass dieser Teil in die Exposition gesetzt wird und so im Verlauf des Stückes als Schicksal wirkt. Hier könnten wir eine echte Tragödie finden; dass wir sie bei Ibsen nicht treffen, hat andere Gründe. Immerhin kann man gegen diese Lösung einwenden, dass sie zur Verarmung des Dichters führen muss. Es sind hier nur wenige Variationen möglich, und wie immer, so muss denn auch hier der Mangel durch Raffinement verdeckt werden, durch stoffliches Interesse, durch allerlei Kühnheiten, durch psychologische Feinheit, durch Ablenkung des Interesses auf Nebendinge oder Ausserkünstlerisches und so fort.

Schauen wir auf unsere ganze bisherige Untersuchung zurück, so finden wir, dass die einzige, gleichzeitig allgemein menschliche und künstlerisch vollkommene Fassung des tragischen Problems die ist, welche die Griechen gefunden haben; die Fassungen der Neueren sind teils durch die Zeitanschauungen bestimmt und setzen die Tragödien dem Schick-

sal des Veraltens aus, teils sind sie künstlerisch unvollkommen.

Nun scheint es jedoch, als ob heute wieder aus unserer allgemeinen Kultur heraus Bedingungen entstanden sind, welche der Tragödie des Altertums entsprechen: nämlich es wird ein Analogon zum antiken Schicksalsbegriff geschaffen.

Die Entwicklung und Ausdehnung der Geldwirtschaft hat eine allgemeine und sehr enge Beziehung aller Glieder der Gesellschaft zueinander geschaffen, wie sie zuvor nie existierte, derart, dass der einzelne durchaus von dieser Beziehung abhängig ist. Diese Beziehungen sind aber weder für die Zwecke des Einzelnen geschaffen, noch gehorchen sie einer vernünftigen Leitung, sondern sie entwickeln sich nach eigenen Gesetzen: sie sind für den Einzelnen blindes Schicksal.

Und bereits haben die heutigen Menschen, mag ihre bewusste Stellung zur Religion sein wie sie will, das Gefühl bekommen, dass sie diesem Schicksal ohne Gnade unterworfen sind.*) Der Naturalismus war der ästhetische Ausdruck dieses Gefühls, und Hauptmanns »Weber« zeigen, wie man hier zur Tragödie kommen kann; nicht zufällig ist es, dass in Deutschland die theoretische Erkenntnis dieses Zustandes, die Sozialdemokratie, und das naturalistische Drama entstanden. Nur einen Fehler finden wir, die wir von der antiken Tragödie kommen, denn wir sehen wohl das unerbittliche Schicksal und die Zermalmung des Menschen, aber nicht den Konflikt und die Erhebung des Menschen, nur die Notwendigkeit, aber nicht auch die Freiheit.

*) Sehr merkwürdig ist das Gespräch Goethes mit Napoleon, wo dieser sagte, dass an die Stelle des antiken Schicksals heute die Politik getreten sei. Napoleon dachte da wohl zunächst an sich selbst; aber dieser kluge und willensstarke Mann, dem zur Grösse nur noch Eines fehlte, nämlich ein edler und grosser Sinn, hat da in sich die Tragik des heutigen Menschen empfunden.

Der Grund liegt darin, dass der Naturalismus infolge seiner innigen Verbindung mit den sozialistischen und demokratischen Ideen seine Stoffe aus den Kreisen der sozial Gebundenen holte. Ist es schon fraglich, ob die bürgerliche Tragödie wirklich möglich ist, so ist die proletarische noch fraglicher. Man gehe, um das zu verstehen, nur noch eine Stufe tiefer: Der Stier vor dem Pflug kann noch so sehr gequält werden, er wird immer nur Mitleid erwecken, nie ein tragisches Gefühl, weil er nicht in zweckmässiger Weise kämpfen kann; so erwecken auch die Weber nur Mitleid, und ich wenigstens habe mir überhaupt noch keinen tragischen Konflikt ausdenken oder übertragen können, der proletarisch wäre.

Aber es sind ja nicht nur die Arbeiter, welche heute das Gefühl haben müssen, von Mächten über ihnen abhängig zu sein, sondern in noch weit stärkerem Masse müssen heute das Gefühl die Höheren haben.

Zwar in Wirklichkeit waren auch in früheren Zeiten, wo der kleine Mann sich frei fühlen durfte — er empfand das als Abhängigkeit von einem guten Gott — die Höheren abhängig und unterlagen der Notwendigkeit; denn in wessen Hand viele Fäden zusammenlaufen, der ist an viel gebunden, und ein Gott würde wahrscheinlich der Notwendigkeit stärker unterliegen als der Proletarier, stärker selbst als der Stier vor dem Pfluge. Aber sie verstanden es nicht und fühlten es nicht: heute fühlen und verstehen sie es — und wenn zufällig nicht sie selber, so doch die Dichter, welche ihresgleichen schaffen und in frühere Zeiten projizieren.

Je höher also der Mensch steht, desto häufiger sieht er sich im Mittelpunkt mehrerer Notwendigkeiten. Steht er dann im Konflikt, so muss er handeln mit der Freiheit, welche uns Menschen zugemessen ist, und kann nicht bloss leiden, wie der

Proletarier, welcher nur einer Notwendigkeit folgt. Dann haben wir aber neben dem unerbittlichen Schicksal und der Zermalmung auch den Konflikt und die Erhebung; und die Möglichkeit der klassischen Tragödie.

Man sieht: eine glückliche Zeit ist es gerade nicht, welche die Möglichkeit erzeugt; und man hat ja heute auch den Glauben an die ewige Heiterkeit des griechischen Volkes aufgegeben, an welchem man in glücklichen Zeiten so fest hing. Aber das gerade scheint mir das Grosse und Herrliche an der strengen Tragödie zu sein: sie entsteht aus dem tiefsten Leiden und bejaht doch das Leben mit dem höchsten Jauchzen.

MEROPE.

Die Leser der folgenden Bemerkungen werden sich der Untersuchung über Merope in der Hamburgischen Dramaturgie erinnern, welche in Stück 36—50 enthalten ist. Ich will die Gegenüberstellung wiederholen:

Hygin-Euripides:

Polyphontes erregt einen Aufruhr, tötet den König Kresphontes und zwei seiner Söhne, bemächtigt sich des Reiches und heiratet aus klaren politischen Gründen die Merope, die Witwe des Kresphontes. Ein dritter Sohn des Kresphontes, namens Telephontes, ist gerettet und wird ausserhalb des Landes bei einem Gastfreund erzogen. Das ist die Vorgeschichte. Das Drama beginnt zu der Zeit, wo Telephontes erwachsen sein muss; Polyphontes fürchtet, dass er den Tod der Seinigen rächen wird und verspricht demjenigen eine Belohnung, der ihn aus dem Wege räumt. Dies erfährt Telephontes, und indem so das Streben nach Sicherheit sich zu dem Wunsch nach Rache gesellt, macht er sich heimlich auf, geht zu Polyphontes und sagt dem, er habe Telephontes ermordet. Vermutlich gab ihm Euripides zwei Gründe für die Lüge: den Tyrannen in Sicherheit zu wiegen sowie ihm vertraut zu werden, dass er eine Gelegenheit abpassen kann; und die Gesinnung seiner Mutter Merope zu erkunden, ob sie nämlich wie Klytämnestra ist, oder zu dem Ehebund gezwungen wurde. Telephontes wird in das Gastzimmer des Polyphontes gebracht und schläft vor Müdigkeit ein. Inzwischen kommt ein Bote des Gastfreundes an Merope, welcher ihr meldet, dass Telephontes verschwunden ist, und sie erfährt, dass der Fremde, welcher im Gastzimmer schläft, sich des Mordes rühmt. Sie eilt mit einer Axt zu diesem, um ihn zu töten, aber zum Glück ist ihr der Bote

nachgefolgt, erkennt in dem Fremden den Telephontes und hält die Mutter so vom Morde des Sohnes ab. Die beiden machen nun gemeinsame Sache, Merope stellt sich gegen Polyphontes versöhnt, dieser will die Versöhnung durch ein Opfer feiern, und bei der Feier erlegt ihn Telephontes durch den Axthieb, durch welchen das Opfertier fallen sollte.

Das ist alles einfach, natürlich und sinnreich. Aber: für eine Tragödie in unserem modernen Sinn reicht der Stoff nicht aus; eigentlich haben wir doch nur eine einzige Szene: wo die Mutter mit der Axt vor dem Sohne steht und ihn erkennt. Die Alten kamen mit weniger Handlung aus wie wir, wie sie mit weniger Personen auskamen; vielleicht aber hat auch Euripides mit der dürftigen Handlung nicht gereicht, und es scheint mir nicht unmöglich, dass der ganz unverständliche Name »Kresphontes« (von dem längst ermordeten Gatten der Merope) darauf hindeutet. Euripides macht es sich für unsere Begriffe in dieser Hinsicht sehr leicht, indem immer die unmittelbare Wirkung des augenblicklich Geschehenden für ihn wichtiger ist, wie die grosse, straffe Komposition, weshalb ihn auch Aristoteles an der für uns merkwürdigen Stelle, wo er ihn den »tragischsten Dichter« nennt, tadelt, dass er »das übrige nicht gut ordne« (Kap. 13). So kann man mit einiger Sicherheit gar nicht angeben, wie er sich aus der Not geholfen haben mag.

Die Not fühlte Maffei und nach ihm Voltaire. Maffei fand eine Veränderung, die ein neues dramatisches Motiv in den Stoff brachte, nämlich einen Konflikt zwischen Polyphontes und Merope wegen der Heirat; freilich auf Kosten der Natürlichkeit, was denn von Lessing gehörig bemerkt wird; denn Lessing führt ja den seinerzeit notwendigen Kampf gegen das französische Drama hauptsächlich durch den Nachweis der Unnatur. Wir heute, die wir unter zu grosser Natur in der Kunst

leiden, würden wohl milder über Maffei und namentlich Voltaire urteilen. Also nach

Maffei—Voltaire

liegt die Heirat des Polyphontes nicht in der Vorgeschichte, sondern Polyphontes regiert bereits fünfzehn Jahre, als er aus denselben politischen Gründen wie bei Euripides die Hand der Merope verlangt; die sträubt sich. Wie die Szene auf ihrem Höhepunkt steht, wird ein gefangener Jüngling, der sich Aegisth nennt, vor den König gebracht, den man auf der Landstrasse über einem Morde ergriffen hat; er beteuert, er habe nur in Notwehr gehandelt und wird auf Bitten der Königin begnadigt. Gleich darauf erfährt Merope, dass ihr Sohn vermisst wird, wirft Verdacht auf den Fremden, bei dem dann noch ein Requisit (Ring-Rüstung) gefunden wird, welches den Verdacht zur Gewissheit zu machen scheint. Nun will sie ihn ermorden, es entfahren ihm, der übrigens unbekannt mit sich selbst ist, einige Worte, die sie stutzig machen, bei Maffei folgt dann noch ein zweiter Mordversuch, während Voltaire es besser mit einem bewenden lässt. Dann Verabredung der beiden, und Mord des Polyphontes bei der Vermählungsfeier; bei Maffei kennt der Tyrann den Telephontes nicht, bei Voltaire kennt er ihn, wodurch sich wiederum dramatische Situationen ergeben, aber noch mehr gegen die Natürlichkeit gefehlt wird; Voltaire hatte dann einen weiteren Gegensatz nötig, weil er die Wiederholung des Mordversuches vermeidet und dadurch der Stoff wieder nicht reicht.

Von einem späteren Italiener, der einer der grössten tragischen Dichter ist, nämlich Alfieri, haben wir noch eine andere Bearbeitung des Stoffes, die Voltaires und Maffeis Stoffgestaltung benutzt.

Einmal Maffeis Änderung zugegeben, ist doch Vol-

taires Stück besser, und noch besser ist Alfieris Stück: einfach, natürlich und psychologisch wahr sind alle drei nicht. Es würden sich aus der Vergleichung noch interessante Tatsachen ergeben; indessen geht die Absicht dieser Untersuchung nach einer anderen Richtung.

Ein Abate Cesarotti schrieb eine Kritik über einige Stücke des Alfieri, die in dessen Werken mit abgedruckt ist. Der wichtigste Vorwurf, den er der Merope macht, ist dieser: »Nach dieser Stelle — nämlich wo der treue Diener der erbitterten Mutter, welche den Sohn töten will, im Beisein des Tyrannen, zurufen muss: Er ist dein Sohn — wodurch er ihn zugleich dem Tyrannen anzeigt, der nun seinerseits ihn muss töten wollen — sinkt das Interesse an dem Stück. Polyphontes weiss nun, dass Aegisth — so hatte der Jüngling sich genannt — Telephontes ist; er kennt ihn als tapfer, stark und rachsüchtig, er kennt den Hass der Mutter und muss ihre Hoffnungen und Pläne ahnen. Weshalb versichert er sich nicht des Feindes? Es ist keine Zeit mehr zu Listen, es handelt sich um das Äusserste: er hat nur diesen Augenblick noch in der Gewalt.« Kurz, was schon Lessing dem Voltaire vorgeworfen hat, es ist ganz unnatürlich und psychologisch unmöglich, dass der Tyrann nun den Jüngling nicht hinrichten lässt, was er ja doch könnte, sondern ihm und der Mutter traut; aber anders kann es nicht gemacht werden, wenn das Stück einen fünften Akt haben soll.

Alfieri verteidigt sich gegen diesen Vorwurf nicht, indem er auf Cesarottis Begründung aus der Unnatürlichkeit eingeht, und vielleicht hatte er darin recht gegen Cesarotti wie gegen Lessing; sondern er erkennt den Vorwurf an, und begründet ihn nur anders, nämlich aus der Seele des Zuschauers heraus, wie der rechte Dramatiker immer empfinden sollte: »Ich

weiss, dass die Bewegung der Zuschauer nach dem Moment stark abnimmt, wo Aegisth in Gefahr steht, von seiner Mutter getötet zu werden; aber ich glaube, das ist ein unvermeidlicher Mangel des Motives, und es scheint mir auch nicht, dass die anderen Bearbeitungen sich nach diesem Moment steigern. In meiner ist das Interesse bis ans Ende des vierten Aktes gespannt, in den anderen nur bis zur Hälfte des dritten. Ich glaube, dass es an sich unmöglich ist, den Augenblick, wo eine Mutter ihren eigenen, ihr unbekannten Sohn ermorden will, einem anderen von gleichen, geschweige denn stärkeren Interesse an die Seite zu stellen.«*)

Diese Begründung des Vorwurfes richtet sich demnach nicht bloss gegen die moderne Veränderung des Stoffes seit Maffei, sondern gegen den Stoff an sich, also auch seine Fassung bei Euripides. Das Drama des Euripides ist nicht erhalten; aber die Iphigenie in Tauris ist erhalten, die ganz denselben Gang hat; im 4. Akt (nach unserer Einteilung) ist Iphigenie im Begriff, den Bruder zu opfern; Erkennung; trotzdem dann die Schwierigkeit der Flucht kommt, musste doch nach diesem Punkt das Interesse des Zuschauers erlahmt sein, weil er eine Situation gesehen hat, die nicht mehr überboten werden kann; aber Euripides weiss sich immer durch das Theatermässige zu helfen; im 5. Akt erscheint dann die Göttin, was ja bei den griechischen Zuschauern seine Wirkung gehabt haben muss.

*) Er führt fort: »Tutto e minore quello che puo accader dopo; e sia quel che si voglia. O si uccida il tiranno, o del tiranno si uccida quel figlio istesso, non sarà mai più una madre che sta per uccidere il proprio figlio, noto a chi vede, e non alla madre. Ciò posto, questa tragedia che non finisce, nè puo finire, colla sola agnizione d'Egisto, va pur terminata; e lo dev' essere colla morte del tiranno. Poichè dunque non si può aggiungere oromai interesse, il men cattivo mezzo sara necessariamente il più breve; affinchè gli spettatori, che non si possono più agitare, non abbiano neppur tempo di andarsi agghiacciando del tutto. Il più breve da quel punto iu poi, credo d'essere stato io«.

Also: sagen wir es nun klar heraus, der Stoff ist schlecht. Zwar meint Alfieri, über ihn reden, hiesse Eulen nach Athen tragen; aber er, wie alle andern, die damals über ihn nachdachten, Lessing nicht ausgenommen, standen unter der Vorstellung, dass alles, was aus dem Altertum stamme, vorzüglich sei auch für uns; sie wussten nicht, dass wir etwas anderes als Tragik empfinden, wie wenigstens Aristoteles und der von ihm so hoch geschätzte Euripides, denn vielleicht stehen uns Sophokles und noch mehr Äschylus näher. So fühlten sie die Notwendigkeit, die Fabel zu verändern zu ihrem Nachteil, wussten sie, dass das dramatische Interesse in der Mitte erlahmte, und hielten sie doch für ausgezeichnet, weil sie Aristoteles rühmt.

Zu Lessings Zeit war es ein Fortschritt, auf den richtig verstandenen Aristoteles zurückzugehen. Seitdem aber ist uns unser anders geartetes Empfinden doch klarer geworden, haben wir in unserer Literatur selber grosse Tragödien, und haben unsere grossen Dichter selber über die Tragödie nachgedacht. So sind wir heute in der Lage, an Aristoteles Kritik zu üben.

Was Aristoteles über die Tragödie sagt, geht auf etwas anderes, als das ist, was wir Tragödie nennen. In Ermangelung eines besseren Wortes will ich dieses als Schauspiel bezeichnen; was wir Tragödie nennen, ist eine Form des Schauspiels, nämlich seine höchste; deshalb sind alle Erfordernisse des Schauspiels nötig für die Tragödie, ausserdem aber noch etwas anderes, besonderes. Es gibt unter den von Aristoteles angezogenen Stücken auch solche, die in unserem Sinn Tragödien sind; als derartiges wollen wir den König Ödipus merken; meistens aber betrachtet er blosse Schauspiele, und aus den echten Tragödien zieht er nicht das spezifisch Tragische an, das, was sie besonders und voraus haben vor den Schauspielen, sondern nur das Schauspielmässige.

Überhaupt haben wir bei Aristoteles festzuhalten, dass er auch durchaus nicht etwa die Ansichten oder Absichten der grossen Tragiker, der Tragiker bis Euripides also, ausspricht. Die griechische Tragödie war gewiss nicht Tragödie in unserem Sinn; sie war aber auch nicht Schauspiel in des Aristoteles Sinn, sondern sie war ein Mysterium, ein Auto. Ein Gott sollte gefeiert werden, der Chor war die Hauptsache. Mit der lyrischen Deklamation hing ursprünglich der Vortrag eines Geschehnisses durch eine einzige Person zusammen; wie hier bereits dramatisches Interesse zu erwecken ist, zeigt unsere alte Ballade, die eigentlich dem griechischen Drama vor Erfindung des zweiten Schauspielers entspricht, nur dass der, auch hier von vielen gesprochene, Refrain weniger bedeutsam ist, wie der griechische Chorgesang. Als der zweite Schauspieler eingestellt wurde, empfand das kunstbegabte Volk sofort, dass hier irgend welche Gesetze vorhanden sein mussten, wie das Interesse der Zuschauer wachgehalten wird — die dramatischen Gesetze oder die Gesetze des Schauspiels. Die künstlerische Praxis fand diese Gesetze bei den Griechen dann sehr bald, während etwa bei uns die aus dem Mysterium sich entwickelnde Dramatik noch sehr lange episch geblieben ist. Um nichts anderes, das muss man immer wieder betonen, um nichts anderes, wie um die rein technischen Gesetze des Schauspiels: wie wird das Interesse des Zuschauers wachgehalten — dreht sich die Untersuchung des Aristoteles.

Die alte Tragödie der Äschylus und Sophokles ist ein Werk der göttergläubigen Frömmigkeit und eine poetische Schöpfung; unter Umständen, das heisst da, wo die spezifische griechische Frömmigkeit mit den allgemein menschlichen religiösen Trieben zusammenfällt, kann man sie auch als Weltanschauungsdichtung bezeichnen — nicht im Pedantensinn natürlich, dass

irgend welche Lehrsubstanz, etwa über das Schicksal, in ihnen vorhanden sei. Die Tragödie, die sich heute bei uns herausbildet, wird von götterlosen Menschen geschaffen, ist also ein Werk gottloser Frömmigkeit — oder »Weltanschauungsdichtung« — und poetische Schöpfung. Auf diese Dinge geht die Untersuchung des Aristoteles nicht.

* * *

Alles, was man über Gesetze des Schauspiels sagen kann, kommt darauf hinaus: Einer bunten Menge von verschiedenartigen Zuschauern wird durch Schauspieler eine Handlung vorgestellt. Diese muss ein sich allmählich steigerndes Interesse bekommen. Ein solches wird im allgemeinen erweckt durch gut entwickelte Spannung, auf welche dann eine Lösung folgt, die so geschickt eingerichtet ist, dass ein Teil der Spannung noch bis zum letzten Wort anhalten muss. Spannung und Lösung entsteht im allgemeinen durch Erzeugung von Affekten. Im besonderen Fall des Schauspiels: bunte und verschiedenartige Menge der Zuschauer; Notwendigkeit der sofortigen und Ausschaltung der durch die Reflexion vermittelten Wirkung; Zusammendrängung der Affektbewegung in einen bestimmten Zeitraum — ergibt sich, dass nur gewisse Affekte brauchbar sind; nämlich die allgemeinsten und am tiefsten im Menschen begründeten, und welche durch die gleichzeitige Wirkung auf viele eher eine Stärkung wie eine Schwächung erfahren.

Hier ist es nun zunächst am verständigsten, einfach empirisch vorzugehen und eine Anzahl Stücke, welche notorische Wirkung auf der Bühne haben, zu untersuchen. Wer das wollte, müsste einen neuen Aristoteles schreiben, wozu ich mir nicht die Fähigkeiten zutraue. Nur: es gibt viel mehr solche Affekte, wie Aristoteles annimmt, der bloss Furcht und Mit-

leid kennt. Nehmen wir bloss die Neugier und das Vergnügen an der Ausstattung und rein technischen Bewältigung gewisser Schwierigkeiten.

Kommen wir wieder auf die Iphigenie in Tauris. Mit der Erkennung der beiden haben Furcht und Mitleid ihre Schuldigkeit getan; denn zwar befinden sich die beiden in der bedenklichsten Situation von der Welt; aber so bedenklich und gefährlich die auch ist, das schlimmste, was ihnen geschehen kann, bleibt, dass der König sie beide hinrichten lässt; und das ist lange nicht so schlimm, wie die Gefahr, der sie entgangen sind, wirkt nach dieser also nicht mehr auf unser Gemüt; die sympathischen Gefühle sind verschwunden. Dagegen tritt eine Wirkung auf den Verstand ein: Wie werden die beiden aus der Schlinge herauskommen? Die Neugier tritt ein; auf diese allein ist nicht viel zu bauen, deshalb erscheint eine Wolkendekoration und der »deus ex machina«, der bei uns an einem Strick hängende Gott. Kommt noch ein gewisses religiöses Interesse dazu, etwa ähnlich dem, welches das süditalienische Publikum an seinem Heiligen nehmen würde, so hat der Theaterpraktiker glänzend gesiegt, das Interesse hält bis zuletzt an.

Die Darstellung klingt frivol, aber die Technik des Euripides ist auch frivol; dabei ist Euripides ein Mensch, der an rein künstlerischem Können und, in seinem gemeinen Kreise, auch Fühlen über Äschylus und Sophokles steht. Wie der deus ex machina würdig verwendet wird, zeigt schon der Philoktet des Sophokles: Philoktet ist überzeugt, und müsste eigentlich schon ja sagen, da wird — nicht absichtlich ästhetisch, sondern götterfromm — der psychologische Vorgang plastisch gemacht durch die Erscheinung des Herakles und gleichzeitig das doch wohl schwächer werdende Interesse neu erweckt.

Es gibt viele Arten, das schauspielmässige Interesse zu erhalten; man kann sie am besten studieren an den Tragödien Shakespeares, der seinen Mangel an tragischer Konstruktion durch sie so wunderbar zu verdecken weiss, dass alle Welt seine tiefste Schwäche noch für seinen höchsten Vorzug hält (am stärksten wirken immer die Einlagen komischer Episoden in die Tragödie).

Aristoteles kennt von Affekten nur Furcht und Mitleid. Hier stört nun wieder der Umstand, dass die Begriffe sich nicht decken: denn Furcht und Mitleid sind auch in unserem Sinn rein tragische Affekte, so dass mit ihnen allein schon eine richtige Tragödie gebaut werden kann, die, eben als eine Art des Schauspiels, viel strengeren Gesetzen unterliegt, wie das blosse Schauspiel, welches Aristoteles als Tragödie bezeichnet. Aber in der Analyse dieser Affekte geht Aristoteles dann nicht so vor, wie wir vorgehen würden, wenn wir von unserer Tragödie sprächen, sondern nur so, wie wir untersuchen würden, wenn wir vom Schauspiel im allgemeinen, d. h. der von der Bühne auf ein buntes Publikum wirkenden Handlung sprächen. Ich zitiere im folgenden nun Aristoteles, und kritisiere ihn vom Standpunkt unserer Tragödie aus.

Kap. 14 heisst es, nach einer für uns wieder passenden Auseinandersetzung, dass das Äusserlich-theatralische das geringere sei gegenüber dem »*ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον*« — ausgezeichneter Ausdruck für das wahrhaft Tragische! —

»Was denn aber *δεινά* oder *οἰκτρά* sei, ist jetzt näher zu bestimmen. Solche Handlungen müssen notwendig entweder von Blutsfreunden, oder von Feinden, oder von Gleichgültigen gegeneinander verübt werden. Wenn ein Feind gegen den Feind handelt oder plant, so ist das nicht *ἐλεεινόν*, ausser *κατ᾽ αὐτὸ τὸ πάθος*: und ebenso bei Gleichgültigen.«

Zunächst sagt für unsern Zweck die Einteilung nichts; denn für die Tragödie kommt es nicht darauf an, wer zufügt, sondern wem zugefügt wird; alles Handeln ist hier in Wirklichkeit ein Leiden; etwa Merope, die den Sohn ermordete, wäre nicht tragisch als Handelnde, als Person, welche zusticht; sondern als Leidende, mit welcher das Schicksal spielt (übrigens Zufall, siehe später). Nun kann das natürlich so sein, wie im Fall der Merope. Aber wenn Hebbels Judith den Holofernes ermordet, welcher ihr Feind ist aus doppeltem Grund, ist sie da nicht tragisch? Wenn Wallenstein sich gegen den ihm an sich gleichgültigen Kaiser empört, weil er durch seine Situation zum Treubruch getrieben wird, ist er da nicht tragisch? Ein tragischer Held, der freilich nicht für eine Tragödie geeignet ist, ist Meyers Jürg Jenatsch; wie er seinen Glauben verleugnet, um den er eigentlich alles angefangen und sich selbst geopfert hat, damit er das Letzte, sein Vaterland rettet, ist das nicht tragisch? Und das ist eine Handlung, die nicht einmal gegen einen Menschen geht, sondern gegen einen Glauben.*)

»Geschieht aber Leidvolles in der Verwandtschaft,

*) Am Rande: Wir sehen hier einen Reflex der Roheit des sittlichen Gefühls, das sich im peleponnesischen Krieg äussert, wo dem Feind gegenüber alles für erlaubt gilt, und die Bürger der überwundenen Stadt sämtlich getötet oder als Sklaven verkauft werden. Welcher Abstand gegenüber der Ritterlichkeit bei Homer, zum mindesten in der Gesinnung! Wogegen man dann wieder halten möge, wie frei und unbefangen bei Homer über die Schuld der Helena geurteilt wird, während Aristoteles sogar beim Ödipus eine Schuld findet. Fast alle sittlichen Urteile sind in ihr Gegenteil verkehrt bei den Griechen seit dem endgültigen Sturz der Aristokratie — dem endgültigen Sturz, d. h. dem Aufgeben auch der aristokratischen Sittlichkeit, die sich viel länger hielt, wie die Herrschaft des Adels. Wir Modernen haben uns das Gefühl des relativen Rechtes des Feindes gerettet aus dem Untergang unserer guten Zeit. Möge mir erlaubt sein, hier eine hübsche Stelle aus dem Amadis einzufügen (I, 10); der König von Irland, den Amadis tötlich verwundet hat, sagt zu seinem Gegner: »Je n'ay regret de finir par la vaillance de si gentil Chevalier que tu es: mais de bon cueur te pardonne. Bien te prie de continuer ta preud'hommie et avoir memoire de soy.« Wie Amadis dies hört »il fut tres desplaisant de sa mort, encores qu'il sceut assurment, que s'il eut le meilleur du combat, il lui eust fait pis.« Vergleicht man damit die viehische Gesinnung der Revolutionszeit mit ihren Redensarten von Tugend und Vaterland, so wird Einem die griechische Entwicklung anschaulicher werden.

wie wenn Bruder den Bruder, oder Sohn den Vater, oder Mutter den Sohn, oder Sohn die Mutter tötet oder töten will oder anderes derartiges tut, das ist aufzusuchen.«

Hier haben wir also das Stoffgebiet, welches Aristoteles uns gestattet. Wir sehen die Schule des Euripides; dass unsere moderne Tragödie sich nicht in diesen engen Rahmen pressen lässt, sahen wir schon; es ist doch nur eine Art Zufall (nicht historisch gemeint, sondern ästhetisch-abstrakt) dass die alten Tragiker diese Art Stoffe bevorzugten. Man sieht, wie gefährlich denn doch auch die blosse Empirie in solchen Untersuchungen ist.

»Die überlieferten Fabeln darf man nun zwar nicht aufheben, z. B. dass Klytämnestra durch Orestes und Eripyle durch Alkmäon getötet wird; aber der Dichter muss selbst Neues erfinden und von dem Überlieferten einen schönen Gebrauch machen. Worin hierbei das Schöne liegt, wollen wir genauer bestimmen. Es kann nämlich die Handlung so geschehen, wie die älteren Dichter sie geschehen liessen, mit Wissen, so dass den Tätern die Personen bekannt sind, wie in solcher Art auch Euripides die Medea ihre Kinder töten lässt; es kann aber auch die schreckliche Tat zwar geschehen, jedoch unwissentlich, und hernach die Freundschaft erkannt werden, wie durch Ödipus in der Dichtung des Sophokles, wo freilich die Tat ausserhalb des Dramas liegt, auch in der tragischen Darstellung selbst, wie z. B. durch Alkmäon bei Astydamas oder durch Telegonus in der Tragödie »der verwundete Odysseus«. Ausserdem kann noch drittens der, welcher im Begriff ist, eine heillose Tat unwissentlich zu begehen, vor der Ausführung die Person erkennen. Daneben besteht keine andere Möglichkeit. Denn entweder muss die Tat vollführt werden oder nicht, und zwar mit oder ohne Wissen; wissend aber im Begriff

stehen und doch nicht tun, ist etwas ganz Unbefriedigendes, weil es Abscheu erregt, auch nicht tragisch ist, da ja die leidvolle Tat fehlt, und darum dichtet auch niemand in dieser Art, mit seltenen Ausnahmen, wie eine solche in dem Verhalten des Hämon gegen Kreon in der Antigone liegt.«

Wie oberflächlich das alles ist, erkennt man, wenn man an Hamlet denkt, der gerade dadurch tragisch — relativ tragisch — wirkt, dass er töten will und nicht tötet.

»Dass dabei die Tat wirklich geschehe, ist das Nächstbessere; vorzuziehen ist jedoch wieder, dass die Tat in Unwissenheit vollbracht werde, hernach aber die Erkennung eintrete, da hierin nicht das Abscheu Erregende liegt.«

Hier rühren wir an den tiefsten Mangel der nachher genauer erörtert werden muss: Aristoteles weiss nichts von der tragischen Bedeutung der Notwendigkeit und hält den Zufall für tragisch.

Wenn wir in Werners Vierundzwanzigstem Februar durch eine mechanische Streichung das läppische Motiv entfernen, dass immer am vierundzwanzigsten Februar in der Familie irgend ein Unglück geschieht, so haben wir ein Drama, das Aristoteles gefallen würde: die Eltern ermorden den Sohn in Unwissenheit, und nachher tritt die Erkennung ein. Zacharias Werner hatte eine grosse dichterische Begabung, und nicht an seinem poetischen Können liegt es, wenn uns sein Stück minderwertig und albern erscheint, sondern weil er ein gemeiner Mensch war; dennoch so gemein er war, fühlte er doch, dass der blosse Zufall, dass die Eltern den Sohn nicht kennen, nicht künstlerisch genüge, und suchte deshalb durch das, was einem solchen Menschen als Schicksal erscheint, nämlich eine Häufung von Zufällen, dem Stück eine tiefere Bedeutung zu geben.

»Das Trefflichste aber ist das an letzter Stelle Er-

wähnte, wie z. B. im »Kresphontes« Merope ihren Sohn töten will, aber nicht tötet, nachdem sie ihn erkannt hat, und ebenso in der »Iphigenie« die Schwester den Bruder, und wie in der »Helle« der Sohn in der, die er einzuliefern gedachte, seine Mutter erkennt.«

Hier haben wir endlich unsere Merope. Dieselbe Bedeutung des Zufalls, wie in der zweiten Möglichkeit, denn die Erkennung hängt doch von irgend einem dazukommenden Menschen, einem gestammelten Namen, oder einem Requisit ab; dazu aber noch die Unmöglichkeit eines fünften Aktes.

Die Erkennung muss spätestens im vierten Akt stattfinden, denn unmöglich kann man ein Stück auf sie zuspitzen; der Zuschauer würde sich gefoppt vorkommen; sie kann nur episodischen Charakter haben; die der Merope aber, wenigstens wie wir uns nach Hygin das Stück denken müssen, ist für eine Episode viel zu schwer; Alfieri hat recht, dass nach ihr das Interesse sinken muss.*) Hier muss denn also die Theaterroutine beginnen, von welcher Aristoteles nichts weiss, weil er zwar die allgemeine schauspielmässige Handlung (in historischer Zufälligkeit), aber nicht alle ihre Affekte, sondern nur einen Teil der echt tragischen untersucht.

Es scheint mir ziemlich gewiss, dass Euripides so wenig an die Götter geglaubt hat, wie er an die Sittlichkeit glaubte (welches letztere denn doch selbst den damaligen Griechen zu bedenklich erschien). Dass ein solcher Mensch ein Verständnis für den Ernst und die Würde des eigentlich Tragischen haben sollte, ist gänzlich ausgeschlossen; er dichtete frivol auf Wirkung.

Unser Grillparzer war ein sittlich hochstehender Mensch, dem es um alles ernst war; doch hat er in

*) Ob Euripides vielleicht durch Hermes den Geist des ermordeten Kresphontes auf die Bühne bringen liess? Dann hätten wir auch die Erklärung des Namens.

dem Verhältnis zum eigentlich Tragischen eine gewisse Ähnlichkeit mit Euripides. Nur: bei ihm lag das an einer gewissen Weichlichkeit des Gemüts, an einer Scheu vor der Abstraktion, an einem Übermass der poetischen Empfindung. Immerhin wurde er zwar ein ausserordentlicher dramatischer Dichter, aber das Letzte und Grösste fehlte ihm: um wie viel mehr wird es dem frivolen Euripides fehlen, bei aller Begabung!

Das Dramatische oder Schauspielmässige wird wohl bei allen Zeiten und Völkern denselben Gesetzen unterliegen; das Tragische aber ist Weltanschauung, Wille und Sittlichkeit; und wenn wir heute wirklich noch etwas bedeuten wollen, so müssen wir einen andern Begriff des Tragischen haben, wie ein so elendes und jämmerliches Volk wie die Athener um Vierhundert.

* * *

Die berühmte Definition in Kap. 6 lautet: »Die Tragödie ist die nachbildende Darstellung einer ernsten, in sich geschlossenen Handlung von beträchtlichem Umfang*), mittels einer Rede, die durch verschiedene, gesondert je nach den Teilen des Dichterwerks zur Anwendung gelangende Arten des Schmucks verschönert ist, und zwar eine durch handelnde Personen und nicht in der Form der Erzählung vollzogene Nachbildung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Befreiung von derartigen Gefühlen zum Enderfolge hat.«

Über die *παθήματα* wie über die *κάθαρσις* ist das Verschiedenartigste geurteilt; ganz klar werden wir wohl nie erfahren, was Aristoteles mit den Worten gemeint hat, weil wir immer an andere tragische

*) So übersetzt Ueberweg; mir scheint der Ausdruck »μέγεθος ἐχούσης« auf die Begrenzung der Länge des Stückes zu gehen, die Aristoteles gibt; also etwa »von entsprechendem Umfang«.

Motive denken; mir scheint, als ob hier wieder eine Folge des beschränkten empirischen Verfahrens des Philosophen vorliegt, welches ihn, wie wir vorhin sahen, auch zu der abstrusen Behauptung treibt, eine tragische Handlung könne nur zwischen Familienmitgliedern geschehen (am Schluss von Kap. 14 tritt dann sogar noch eine weitere Einschränkung ein: »hierdurch finden sich die Dichter genötigt, bei denjenigen Familien einander gleichsam zu begegnen, in welchen derartige leidvolle Ereignisse sich zugetragen haben«). Bleiben wir bei Merope oder Iphigenie: Akt 4: Furcht und Mitleid, Akt 5: Befreiung.

Παθήματα wie *κάθαρσις* des Aristoteles sind für unsere viel umfassendere Tragödie viel zu enge Begriffe. Sind wir so dürftig, bei Wallensteins Tragik Furcht und Mitleid zu empfinden? Haben wir hier eine Erlösung von Depressionsgefühlen nötig? Nein, wir haben gehobene Empfindungen, indem wir einen Helden stolz in den notwendigen Untergang schreiten sehen.*)

Wenn wir Furcht empfinden, so setzen wir den Helden auf, wenn wir Mitleid empfinden, unter unser Niveau. Das ist möglich, wenn wir sehen, wie ein unglückliches Mädchen unwissend ihren Bruder, eine schwer geprüfte Mutter ihren Sohn ermorden will; aber Iphigenie sowohl wie Merope stehen durch die Situation ja überhaupt nicht als Helden über uns (ab-

*) Macbeth, wie der moderne Zuschauer ihn auffasst, ist mit der furchtbarsten Schuld beladen (auf uns heute wirken die Hexen nur als plastische Darstellung eines psychologischen Vorganges in Macbeth, nicht, wie es Shakespeare wollte, als Schicksalsmacht). Dennoch wirkt Macbeth als unterliegender Held und flösst uns Stolz ein durch seine letzten Worte:

»I'll not yield,
To kiss the ground before young Malcolm's feet,
And to be baited with the rabble's curse.
Though Birnam wood be come to Dunsinane,
And thou oppos'd, being of no woman born,
Yet I will try the last: Before my body
I through my warlike shield: lay on, Macduff;
And damn'd be him, that first cries: Hold, enough.«

gesehen von der Situation können wir sie uns in die höchste Höhe gerückt denken, wie Goethe mit der Iphigenie tat: das hat mit dem dramatischen Gehalt der Person nichts zu tun) — sie sind nur unseresgleichen, Leute, denen durch eine unglückliche Verkettung von Zufällen ein grosses Leid geschehen wird.

Aristoteles hat nicht gemerkt, dass zwischen dieser Pseudotragik der Iphigenie und Merope und der Tragik des Ödipus ein prinzipieller Unterschied besteht; er hält sich an das oberflächliche Merkmal der *ἀναγνώρισις*.

Wir können hier ganz vom Orakel absehen, das für den Griechen ja ausschlaggebend war; die wunderbare Tragödie erschüttert und erhebt uns heute noch ebenso, wie sie die alten Athener erhob, obwohl wir nicht mehr an das Orakel glauben. Dass Ödipus seinen Vater erschlug und seine Mutter heiratete, erscheint uns heute ebenso als Zufall, als dass Merope beinahe ihren Sohn ermordet; aber dieser Zufall ist in die Exposition verlegt, als längst geschehen, und wirkt nun als Ausgangspunkt einer Notwendigkeit; der Ablauf dieser Notwendigkeit ist das Drama.

Was in der Exposition steht, ist undiskutierbar, und wird ohne weiteres angenommen, wie es auch entstanden sein mag, wirkt nicht auf unser Gefühl. Hätte Sophokles dargestellt, wie es Euripides vielleicht getan hätte, wie Ödipus sich mit der Kreusa vermählt, so würde das als an sich ganz interesseloser Zufall wirken, der nur durch Bühnenkunststücke geniessbar gemacht wird, und sein Drama wäre die Abwickelung eines zufälligen Unglücks, respektive die Verhütung desselben; dass er den Zufall in die Exposition legte, ist die Tat des wahren Tragikers. (Vergleiche die Naivetät des feuilletonistischen Dilettanten Hugo von Hofmannsthal.)

Wir möchten auf die Bühne springen, um Iphigenie das Messer, Merope das Beil zu entreissen, wir möchten rufen: Halt ein, das ist dein Bruder, das ist dein Sohn. Möchten wir Ödipus zurufen: dringe nicht in den Boten? Nein, wir wissen, und noch mehr wussten die alten Athener, welche an den Zorn des pestsendenden Gottes glaubten: dieses Entsetzliche muss notwendig ans Tageslicht kommen, dieser stolze König muss aus seinem höchsten Glanz in den tiefsten Abgrund stürzen. Wo bleibt da Furcht, wo Mitleid, wo Befreiung von diesen Affekten? Ödipus steht mit seinem Schicksal hoch über ihnen, und wie er mit grossem Sinn die Folge seines Schicksals zieht, sich selbst blendet und fluchbeladen, auf sein Kind gestützt, aus dem Lande wandert, wo er König war, in das Elend; da fühlen wir Stolz und Freude, denn wir fühlen: so gross ist der Mensch, in der Notwendigkeit ist er frei.

Ich habe schon gesagt, dass Furcht und Mitleid mit zu der Zahl der wirklich tragischen Affekte gehören. Alfieris Mirra möchte ich als eine Tragödie bezeichnen, die mit diesen Affekten wirkt; auch Ibsens Gespenster kann man hierher rechnen. In beiden Fällen sind die Helden Frauen, und geht der Schicksalsschluss gegen das Frauenmässige in ihnen. Beide sind Helden, aber nicht männliche (wie z. B. Thekla im Wallenstein) sondern weibliche; das weibliche Heldentum aber schliesst für den zuschauenden Mann nicht Furcht und Mitleid aus, es wird durch diese Affekte nicht herabgezogen. Merope, welche töten will, wirkt nicht in dieser Weise, und Iphigenie nur, wenn sie entsprechend dargestellt ist, denn ihre Handlung ist nicht spezifisch weiblich, und es könnte ja ebenso gut Orest der Priester und sie das Opfer sein.

Wenn wir uns prüfen, so werden wir bei Mirra gleichfalls Stolz und Freude in uns finden; in den

Gespenstern sind die Empfindungen leider durch andere Umstände zu sehr verwirrt, der Dichter hat zu viel in das Stück gepackt.

* * *

Ich habe gesagt: wir fühlen Stolz und Freude bei der Tragödie. Solche Worte sind immer gefährlich, und es ist vielleicht besser, weniger abstrakt zu sprechen. Ich halte das Gefühl verwandt mit der Freude, die wir im Kampf empfinden; Leser, die auf einer gefährlichen Mensur gestanden haben — denn der Krieg ist leider zu selten geworden und ist vielleicht auch heute zu scheusslich — mögen an das eigene Gefühl denken: wie da alles von einem abfällt, Angst, Not und Sorge des gemeinen Lebens verschwindet, nur der Gedanke lebt, sich zu decken und den Gegner zu schlagen; Furcht war vielleicht vor dem Beginn des Kampfes, aber nun ist weder Furcht noch Mitleid vorhanden, vielmehr das höchste und kräftigste Gefühl, welches uns ja auch die Wunde nur als einen leichten Schlag empfinden lässt, die bei gewöhnlicher Verfassung des Geistes heftig schmerzen würde; die Sekunde ist unendlich lang, und die Minute unendlich kurz; das Leben gilt uns Nichts, und nie sonst setzen wir solche Kraft ein zu seiner Verteidigung, es ist alles ein Spiel, und es geht doch um Leben und Sterben. Kurz: wir empfinden nie das Leben so stark, wie in solchem Augenblick.*) Das wussten unsere Vorfahren, wenn da zwei alte Helden nicht den Strohtod sterben wollten, sondern auf angezündetem Schiff vor dem Sturm in die See hinausfuhren und in den Flammen miteinander kämpften, bis die Walküre sie

*) Hier liegt der Reiz des Hazardspiels, wenn es wirklich so boch gespielt wird, dass es um die Existenz geht und dem Verlierer nur die Kugel bleibt.

beide abholte. Vielleicht ist der spanische Stierkampf nur die unedle Form dieses Genusses.

Der Kampf von Mann gegen Mann mit dem Schwert in der Hand ist zum Vergleich herangezogen, um das Gefühl zu bezeichnen, welches die Tragödie hervorrufen soll; die Tragödie behandelt den Kampf des Menschen mit der Notwendigkeit in seiner denkbar höchsten Form, in diesem Kampf unterliegt der Mensch immer.*) Der tragische Genuss, der durch das Anschauen von Bühnenvorgängen entsteht, ist nicht der unedle Genuss der Spanier beim Stierkampf: bei dem Spanier ist die Wahrheit auf der Bühne, bei uns ist die Wahrheit in unserem Gemüt; denn wenn ich die Tragödie des Wallenstein oder Ödipus sehe, so fühle ich meine eigene Tragödie; in meinem Herzen geht der Kampf vor, ich bin Wallenstein, ich bin Ödipus; aber nicht Furcht und Mitleid, keine Depression, sondern höchste Lebensfreude, Glück, Stolz und Herrscherbewusstsein sind in mir erzeugt: wir empfinden das Leben nie so stark, als beim Untergang des Helden, wie es der alte Wikinger nie so stark empfand, als da ihm sein Freund die Brust durchbohrte, indessen das brennende Schiff über die Meerflut rauschte.

Diese Auffassung vom Tragischen hat am klarsten Hebbel ausgedrückt, wenn auch seine Worte noch in dem Bann der alten Meinung stehen: »Das Drama (er meint Tragödie) stellt den Lebensprozess an sich dar. Und zwar nicht bloss in dem Sinn, dass es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Dichtung sich ja wohl auch zu tun erlaubt, sondern in dem Sinn, dass es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Indivi-

*) Formulierung von Wilhelm v. Scholz.

duum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenüber steht. Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken will, auf gleiche Weise ans Seiende wie ans Werdende verwiesen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, dass das Leben als Vereinzelung, die nicht Mass zu halten weiss, die Schuld nicht bloss zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschliesst und bedingt; ans Werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandernde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegen bringt, darzutun hat, dass der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt. Hierbei ist nicht zu übersehen, dass die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ich hervorgeht, und dass es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert.«

Bei solcher Auffassung ist es das beste, auch das Wort »Schuld« fallen zu lassen, das nun einen ganz anderen Begriff decken soll, als es sonst gewohnt ist. Geben wir dem tragischen Helden seine Unschuld auch in der Ausdrucksweise zurück, wie wir sie ihm in der Wirklichkeit zurückgaben. Sein Kampf steht jenseits der Kategorien von Schuld oder Nichtschuld, er darf ein Bösewicht sein wie Macbeth, oder ein unbefleckter Engel, wie Mirra. Und verfahren wir auch so beim Gegenspiel: Spiel wie Gegenspiel sollen beide gleicherweise im Recht sein.

Der Begriff der tragischen Schuld findet sich zu-

erst bei Aristoteles; gleich seinen anderen Theorien über die Tragödie als Resultat einer oberflächlichen Betrachtung des bloss Schauspielmässigen und entspringend aus der Verkennung der tragischen Gefühle des Zuschauers. Er meint, der Tugendhafte dürfe nicht aus Glück in Unglück geraten, denn das errege nicht Furcht und Mitleid, sondern Abscheu — was ist denn Antigone, was ist Alfieris Mirra? Und Antigone kannte Aristoteles doch! —, noch sollen die Tugendhaften aus Unglück in Glück gelangen, denn das sei zwar der Liebe der Menschheit gemäss, errege aber nicht Furcht und Mitleiden — fällt in dieses Kapitel nicht Iphigenie, nicht Alceste des Euripides, oder, wenn man da einwirft, dass die betreffenden doch jedenfalls im Lauf des Stückes erst einen Wechsel zum Unglück durchmachen, gehört hierher nicht desselben Dichters Elektra? Die Lasterhaften dürfen nicht aus Unglück zu Glück gelangen, weil das weder dem Interesse der Gesellschaft*) entspricht, noch Furcht und Mitleid erweckt, und auch nicht aus Glück in Unglück, denn das erwecke kein Mitleid. Hier kommt es darauf an, was man unter »lasterhaft« versteht; es kann einer durchaus ein tragischer Held sein, wenn er sich nur durch seelische Kraft genügend erhebt, auch wenn er in gewisser Hinsicht böse ist; etwa Sulla wäre ein solcher Held für einen geistesstarken Dichter. Eigentlich schliesst nur Dummheit und Gemeinheit aus und was damit zusammenhängt: aber die grosse Kunst hat es ja überhaupt nur mit der Aristokratie zu tun.

*) Hier spricht der Bürger und Schüler des Sokrates. Sokrates sagte mit witzigem Missbrauch einer homerischen Ausdrucksweise über die Dreissig: »Das sind schlechte Hirten, deren Heerde immer kleiner wird« — worauf die Hirten ihm dann antworten liessen, er möge sich in acht nehmen, dass sie nicht noch kleiner werde. Wir Neueren verdanken der Bourgeoisie die absolute Monarchie: naiver hat sich keiner von deren Vorkämpfern geäussert, wie Sokrates. Wenn man heute an Stelle der »Hirten« das »Interesse der Gesellschaft« setzt, so hat man die übliche Façon de parler des inzwischen nur selbstbewusster gewordenen Philisters.

Aristoteles fährt dann wörtlich fort: »Es bleibt also nur übrig der Mann, dessen Charakter in der Mitte liegt, d. h. ein solcher, der weder durch Tugend und Gerechtigkeit hervorragt, noch auch infolge von Schlechtigkeit und Lasterhaftigkeit ins Unglück gerät (hier sind wir also auf den Fuhrmann Henschel gekommen), sondern infolge eines Fehlers, und zwar ein Mann von grossem Ansehen und Glück, wie Ödipus, ein Thyest, überhaupt erlauchte Personen aus solchen Geschlechtern. (Es ist richtig, dass die tragischen Personen mit Vorteil aus den höchsten sozialen Kreisen genommen werden; aber Aristoteles kann die Gründe dafür nicht angeben, weil das nämlich seiner Theorie widerspricht; die Gründe sind: die grössere Fallhöhe und die grösstmögliche Reinheit des tragischen Konfliktes, indem nur auf der Höhe das allgemein-menschlich-Notwendige zum Ausdruck kommt; beim Henschelkonflikt tritt an deren Stelle die Borniertheit die nur bedingt menschlich ist und als tragisch doch nur von dem empfunden werden kann, der ihr selber unterliegt.) Demgemäss muss notwendig die schon gestaltete Fabel nicht sowohl, wie einige meinen, eine zweifache, sondern eine einfache Entwickelung haben; sie muss nicht einen Umschlag in Glück aus Unglück, sondern im Gegenteil aus Glück in Unglück enthalten, und zwar nicht infolge von Lasterhaftigkeit, sondern infolge eines Fehlers, den ein Mann von der oben bezeichneten Art, oder andernfalls ein solcher, der eher besser als schlechter ist, begeht.«

Hier haben wir die erste Darstellung der Theorie von der tragischen Schuld, welche bis auf heute so viele Schulmeister in Bewegung gesetzt hat (ich nehme ausdrücklich unseren grossen Schiller aus, bei welchem der Schuldgedanke aus der Tiefe seines edlen und sittlichen Gemütes stammt).

Sehen wir uns die Sache nun in der Nähe an.

Welches ist denn die Schuld des Ödipus? Dass er seine Mutter geheiratet hat? Ja, er verfuhr unstreitig leichtfertig, dass er nicht vorher seinen Personenstand genügend feststellte. Dass er seinen Vater erschlug? Er wehrt sich ja bloss, aber freilich, er hätte den alten Mann vorher um seine Visitenkarte ersuchen sollen. Was sind denn das für läppische Gedanken! Es ist eine Ehrfurchtverletzung vor dem Genius, solche Albernheiten ihm unterzuschieben.

Aber freilich, zwischen Sophokles und Aristoteles steht Sokrates, Sokrates, der die Tugend als Lehrgegenstand auffasste. Das ist ein Zwischenraum von einer Welt. Die Sittlichkeit des tragischen Helden ist nicht von einem Lehrer gelernt, noch nicht einmal von einem Vorbild nachempfunden, sondern sie ist ursprünglich in ihm, ohne Grund und Begründung, ohne Zweck und ohne Ursache; weder Euripides, der wohl von Sokrates lernte, dass der Mund anders reden kann, wie das Herz fühlt, noch Aristoteles haben noch empfunden, was tragisch ist. Aber unsere barbarischen Vorfahren wussten es, obwohl sie künstlerisch nur bis zur Ballade kamen, nicht zur Tragödie; in einem alten deutschen Lied, das uns nur in der lateinischen Übersetzung aufbewahrt ist, heisst es: Ridentes morimur.

* * *

Die Entwicklung der griechischen Tragödie von Euripides weiter bis auf die dem Seneca zugeschriebenen Stücke ist durchaus klar: nachdem die gottesgläubige Frömmigkeit verschwunden und nur noch das Schauspielmässige geblieben ist, müssen die Wirkungen immer mehr gesteigert werden, das Scheussliche muss wirklich geschehen, und womöglich, damit das Theater mit der Arena wetteifern kann, auch in Naturwahrheit dargestellt werden. Der Unterschied

ist ja geringer zwischen dem Zuschauer des Gladiators und des Euripides, wie zwischen dem des Euripides und des Sophokles; denn die Pseudotragik des Zufalles hat keine rein ästhetischen Empfindungen mehr, keine Scheingefühle; denn ein Zufall kann mich nur in der Brutalität der Wirklichkeit erschüttern, in der Kunst wirkt er langweilig.

Bei uns Modernen tritt eine umgekehrte Entwicklung ein. Erst wenn wir ganz entgottet sind, werden wir eine reine Tragödie schaffen: vorausgesetzt, dass wir fromm sind, eine gottlose Frömmigkeit erzeugen.

Erst in unseren Tagen beginnen wir durch die Ausgrabungen zu erfahren, wie alt das griechische Volk schon war, als es Äschylus hervorbrachte, wie alt es schon war, als es Homer trug. Wir erhalten eine Ahnung davon, wie viel verschiedenartiges, fremdes Blut sich in langen Jahrhunderten in Hellas gekreuzt hat, bis die hellenische Rasse entstand, wie viel fremde Lehren, Frömmigkeiten, Gedanken, Formen aufgenommen wurden, bis dieses Volk so original wurde — denn original muss man werden, durch Selbsterziehung, von Natur ist man es nicht. Wenn man nun bedenkt, einen wie grossen Raum auf der Erde die moderne Kultur einnimmt gegenüber dem kleinen Griechenland, wie also die Entwicklung aller Durchdringungen sehr viel langsamer gehen muss, so muss man sagen: wir sind ja noch so jung! Wir haben ja kaum etwas hinter uns, vor uns liegt noch die Kultur! Die europäische Rasse bildet sich vor unseren Augen; alle möglichen geistigen Einflüsse werden ertragen, wir assimilieren uns aus allem, und die heutige Auflösung des Christentums ist nur das Ende eines solchen Assimilationsprozesses; die gegenwärtige Gegenwart ist ja freilich abscheulich; aber in wenigen hundert Jahren haben wir von ihr genommen, was wir brauchten, und sie ist überwunden: wir sind ja noch so jung,

vor uns liegt noch alles, noch das Grösste kann geschaffen werden, und nichts nahm uns eine neidische Vergangenheit vorweg.

* * *

Ein grosser Verdienst von Nietzsche scheint mir, dass er den grossen Unterschied zwischen Sokrates und der früheren Zeit betont hat. Nur scheinen mir seine Gründe nicht richtig zu sein. Erstens lag schon an sich im griechischen Wesen die Tendenz auf Überwiegen der Intellektualität. Je mehr allmählich von echter griechischer Skulptur zutage kommt, desto klarer wird, dass das Göttliche nicht im Willen, sondern in der Klugheit gefunden wurde. Die Kopien sowohl wie die späteren Werke führen darüber irre. Dieses Volk musste in ein Entzücken geraten, das wir heute nicht mehr nachzufühlen vermögen, als ihm klar wurde, dass man unter Umständen alles begreifen und beweisen könne — man denke an die eigene Rolle, welche die Kausalität im Buddhismus spielt. Zweitens aber: mit Sokrates übernimmt der „Mittelstand" die geistige Führung, das, was man heute das kräftige und gesunde Bürgertum nennt. Nun hat der Bürger von Natur eine andere Art von Sittlichkeit wie der Adel, und zwar eine solche, die durchaus zu lehren ist. Es entspricht dem Vorgang, wenn heute die dritte Republik in Frankreich an die Stelle des Religionsunterrichtes den Moralunterricht setzt. Die aristokratische Tugend etwa der Freigebigkeit (mittelhochdeutsch milte) kann man niemandem lehren: man hat sie, und dann gehört man dazu, oder man hat sie nicht, und dann gehört man nicht dazu; aber die bürgerliche Tugend etwa der Sparsamkeit — die in Frankreich wirklich Lehrgegenstand sein soll — kann man lehren, indem man dem Schüler klar macht: wer in der Jugend spart, hat im Alter eine Rente.

Unsere heutige Zeit entspricht dem Jahrhundert des Sokrates. Auch bei den Griechen erfolgte eine Weiterbildung. Ich möchte Plato mit Nietzsche gleichstellen: ein verzweifelnder Komödiant und ein glaubensvoller Jüngling, ein Spieler und ein Held. Aber die „Negation der Negation" wie Hegel sagen würde, kam bei den Griechen nicht zu ihrem reinen Ausdruck, weil sie sich durch ihre Kriege, Revolutionen und Auswanderungen aufgebraucht hatten, es kam bei ihnen nur zu Gedankenbildungen zweiter Hand, die durch den Orient angeregt waren, zum Neupythagoräismus, Neuplatonismus und populär zum Mithrascult und Christentum.

Bereits Schopenhauer weist auf eine merkwürdige Stelle im Proklus hin, die ganz nahe an Kants Lehre vom intelligiblen Charakter komme (im ersten Stück der Parerga): in Wirklichkeit ist sie ein halbmythischer Ausdruck buddhistischer Gedanken. Wir heute wissen mehr über den Buddhismus wie Schopenhauer und verstehen die Stelle vielleicht besser wie er. Der Buddhismus nimmt nicht eine einzige unsterbliche Seele im Menschen an, sondern eine Vielheit von Seelen, die genau unsern modernen Willensenergien entsprechen würden; und unsterblich ist nicht die zufällige Individualseele von diesem oder jenem, sondern die einzelne Willensenergie, die immer wieder neue Verbindungen eingehen kann. Ich vermag nicht, das aus dem Mythischen ins Dialektische zu übersetzen; aber ich sehe hier die Möglichkeit für die Vorstellung einer neuen religiösen Sittlichkeit, die nicht mehr auf jüdischem Aberglauben und der Annahme eines anthropopathischen Gottes ruht — den man, da er nicht nach vernünftigen und begreiflichen Gründen urteilt, sondern aus unbegreiflichen Ratschlüssen und aus Liebe, wie ein Tyrann, weder achten noch fürchten kann — sondern welche in Götterlosigkeit die höchste

Energie der Menschen zum Edlen und Grossen zu entfachen vermag. Kants intelligibler Charakter ist, aus unsern christlichen Voraussetzungen, der erste Schritt zu einer Weiterbildung, welche den unoriginalen Weiterbildungen der Griechen entsprechen würde. Fassen wir mit der modernen Psychologie und mit dem Buddhismus die empirische Seele als einen Kampf der Willensenergien, der Einzelseelen auf: dessen Ende ist der Tod; die empirische Seele stirbt, aber die Willensenergien gehören in die Transcendenz, sie sind ewig und gehen neue Verbindungen ein. Einmal sagt Nietzsche: „Ich bezwinge mich — was geht da in mir vor?" Hätte er diesen Einfall als Problem aufgefasst, so wäre er nicht auf seine materialistische Lehre von der ewigen Wiederkehr gekommen.

Als die erste Kunde vom Radium kam, schien es, als sei das Mayersche Gesetz von der Erhaltung der Kraft widerlegt. Die Hoffnungen haben sich nicht bestätigt; aber vielleicht wird anderweitig durch die Empirie dieses Dogma des Monismus bald umgestossen; und dann ist der Weg frei für eine neue Religion, wie für eine neue Tragödie. Die Dichter harren dieser Botschaft, und mit ihnen harrt die gesamte heutige Menschheit.

DIE NIBELUNGEN: STOFF, EPOS UND DRAMA.

Die Nibelungensage ist fränkischen Ursprungs und lag wohl bei den alten Franken in einzelnen unzusammenhängenden und sich oft widersprechenden Liedern vor. Aus dieser alten Zeit ist uns nichts erhalten. Wie so sehr viele andere Sagenstoffe kam auch dieser durch die Wikingerfahrten in den Norden und wurde hier mehrfach schriftlich festgehalten; natürlich mit Veränderungen und in Weiterbildungen; wir haben aber hier die erreichbar älteste Fassung vor uns. Unser Nibelungenlied enthält eine Fassung, die nicht nur jünger ist, sondern auch schon von einem epischen Dichter herrührt. Wie weit bereits eigentlich epische Kunst an die älteste erreichbare Fassung des Stoffes gewendet wurde, kann man mit Gewissheit natürlich nie bestimmen; eine rein theoretische Konstruktion aber, aus dem Bedürfnis des Epikers gegenüber der Sagen- und Balladenfassung wäre wohl zu gewagt.*)

Theorien über diese Dinge sind zumeist von Gelehrten, vornehmlich von Philologen ausgegangen. Diese haben nun gewöhnlich nicht eine genügende Kenntnis der dichterisch-technischen Voraussetzungen, sondern urteilen nach äussern Merkmalen der Sprache, der Sitten, der Widersprüche, auffälliger Verschiedenheiten u. a., und haben im allgemeinen die Tendenz, nicht einen epischen Dichter anzunehmen, sondern einen quasi schriftstellernden Redactor. Es soll hier nicht nach der andern Richtung gesündigt werden und jede solche Redaktionsarbeit geleugnet; man wird ruhig zugeben können, dass der Dichter gelegentlich als Redactor gearbeitet hat, und dass später dann

*) Noch immer ist bei uns die Theorie von der sozusagen mechanischen Volksdichtung nicht vergessen. Schon Achim v. Arnim, der doch gewiss kein klar bewusster Künstler war, hielt Jakob Grimm entgegen, dass wohl der erste Vers aus der Tiefe eines reinen Gemütes kommen könne, aber schon der zweite sicher aus dem Verstand eines bewussten Dichters.

noch obenein durch andere weitere Einschiebungen gemacht sind. Im ganzen und grossen aber wird ein produktiver Dichter, welcher eben weiss, was Komposition bedeutet, einen wirklichen alten Epiker annehmen, der aus dem alten Stoff, nicht selten gewiss mit wörtlicher Benutzung der vorhandenen Fassung, bedachtsam und überlegt ein Epos geschaffen hat.

Ich will, ohne in Einzelheiten einzugehen, welches zudem eine bei mir nicht vorhandene Gelehrsamkeit erfordern würde, den alten Stoff zu erzählen suchen.

Wir haben zunächst einen Gott Odin, der in der primitiven Art vorgestellt ist, als ein sehr mächtiges Wesen, der Gutes und Böses tut nach seiner Leidenschaft, und der besonders nicht duldet, dass ihn Menschen in irgend einer Hinsicht übertreffen. Dieser zerbricht dem Volsungen Sigmund sein Schwert in der Schlacht und bewirkt, dass er fällt. Sigmunds Gattin sammelt die Stücke und lässt ihren nachgeborenen Sohn von dem Schmiede Regin erziehen; dieser Regin schmiedet, wie der junge Held in seine Jahre kommt, ihm ein gutes Schwert Gran daraus, mit welchem Sigurd auf Regins Antrieb dessen Bruder tötet, den Drachen Fafnir, welcher einen grossen Schatz bewacht. Durch das Blut des Drachen lernt er die Vogelsprache.

Die Geschichte vom Neide des Gottes erscheint begreiflicherweise häufig; die Vorstellung solcher Drachen, welche Schätze bewachen, welche wohl entstanden ist aus dem Gedanken, dass die Seele eines Toten als Schlange im Grabe liegt und hier die mit dem Toten bestatteten Schätze hütet — denn der frühe Mensch hängt so an seinem Eigentum, dass er es mit sich ins Grab nimmt und es auch dann noch zu bewachen scheint — diese Vorstellung hat begreiflicherweise häufige Versuche von Drachenkämpfen und entsprechende Sagen verursacht; und endlich das Er-

lernen der Vogelsprache, eine rationalistische Ausdeutung totemistischer Vorstellungen, ist häufig.

Durch Agglutination der drei einzelnen Sagenmotive entstand also eine Sage von einem Helden Sigurd Schlangentöter. Irgend welche innere Beziehungen zwischen den drei Motiven sind nicht vorhanden. Vielleicht hat, wie so oft in der Mythologie, lediglich die Namensgleichheit von drei ursprünglich verschiedenen Helden die Einheit geschaffen.*)

In genau derselben agglutinierenden Weise ist mit dieser Sage von Sigurd Fafnirstöter die nun folgende Sage von Brynhilds Täuschung und Rache verbunden. Und: genau, wie im Fafnirstöter das Interesse des Hörers wechselt, indem es erst auf Sigmund ging, dann auf Sigurd; so wechselt es in der neuen Agglutination wieder, indem es nun auf Brynhild geht. Für den alten Sänger, welcher die einzelnen Abenteuer an verschiedenen Abenden vorträgt, liegen hier keine Schwierigkeiten: wir werden sehen, wie sich Schwierigkeiten herausstellen für den Epiker, der aus diesem vorliegenden Material ein zusammenhängendes Epos schaffen will.

Sigurd sieht auf einem Berg ein grosses Feuer, in dessen Mitte eine Schildburg um einen Schlafenden im Harnisch. Er reitet hindurch, schneidet mit seinem Schwert dem Schlafenden den Harnisch vom Leibe und sieht, dass der ein Weib ist. Diese erwacht und erzählt, sie sei die Walküre Brynhild, welche von Odin in Schlaf versenkt sei wegen Ungehorsams, mit der weiteren Verhängung, dass sie sich vermählen solle; sie habe aber sich geschworen, sie wolle sich keinem vermählen, der nicht stärker sei wie sie. Sie geloben sich einander, und Sigurd reitet wieder

*) Man kann diesen Vorgang sehr schön in dem Buch des Ampelius verfolgen. Der Mann zählt die verschiedenen Jupiter usw. auf, die durchaus nicht eine Person sein können, aber er glaubt trotzdem noch an die Einheit.

fort. Dann sieht Gudrun (die Kriemhild unseres Nibelungenliedes) den Sigurd und liebt ihn, reicht ihm einen Vergessenheitstrank, und wird sein Weib. Gudruns Bruder Gunnar wirbt um Brynhild, kann aber nicht durch die Waberlohe reiten: das tut dann Sigurd in seiner Gestalt für ihn, vermählt sich auch als Gunnar mit ihr, ohne zu wissen, dass er sie vorher geliebt hat, legt aber ein Schwert zwischen sie beide. Hierauf erfolgt dann der Streit der Frauen, Gudrun erzählt den Betrug; Brynhild reizt Gunnars Bruder Gutthorm, Sigurd im Schlaf an Gudruns Seite zu töten; und wie nun Gudrun von seinem Blut überspritzt wird, lacht sie und tötet sich selbst.

Hier ist also wieder eine in sich geschlossene Sage, die ich mir gern als eine alte Ballade denke. Wir müssen die Auffassung der Personen im Nibelungenlied vergessen; wir müssen sie uns vorstellen, wie sie sich aus der Situation ergeben. Da ist vor allem eine furchtbare Tragik in Brynhild; die Götterjungfrau, zu den Menschen herabgesunken, um ihre Liebe betrogen, an einen schlechten Mann vermählt, ist poetisch bei weitem die schönste Gestalt in dieser Ballade, und unzweifelhaft ist es ihr Schicksal gewesen, das den alten Balladendichter begeistert hat. Aus den verwirrten Eddaversen tönt noch eine Wucht, die kaum irgendwo ihresgleichen hat.

Man wird bemerken, dass der Betrug, welchen Sigurd verübt, hier nicht peinlich wirkt: erstens treibt er damit keinen Handel, wie unverantwortlicherweise im Nibelungenliede*); zweitens empfindet man auch ihn als tragisch durch den Vergessenheitstrunk, durch den auch er vorher betrogen ist; drittens aber, und das

*) In einem alten dänischen Lied, das ich nicht mehr finden kann, aber genau in der Erinnerung habe, ist der Betrug so abgeschwächt, dass er durchaus nicht mehr unangenehm wirkt; er wird ein nicht vorbedachtes Austauschen der Persönlichkeit von Gunther und Siegfried aus zureichenden Motiven angenommen.

ist die Hauptsache, Sigurd ist nur eine Nebenperson, die Heldin ist Brynhild.

Sobald der Versuch gemacht wird, durch die Personalunion die beiden Sagen zu verknüpfen, tritt Brynhild hinter Sigurd zurück; Sigurd wird Hauptperson, muss als sehr liebenswerter Held geschildert werden, und stösst uns doch alle ab durch seinen Betrug. So entsteht durch die beginnende Episierung eine Schwäche des Stoffes, die nie wieder geschwunden ist und noch bei Hebbel so peinlich wirkt wie bei dem alten Epiker.

Folgt die dritte Sage, der Tod von Gudruns Brüdern. Gudrun heiratet den mächtigen König Atli; dieser ladet ihre Brüder zu sich ein, um sie zu ermorden und dann den Schatz, den sie von Sigurd geerbt haben, zu bekommen. Gudruns Warnung ungeachtet kommen die Brüder; alle werden getötet, bis auf Hogni und Gunnar, die gefesselt in zwei verschiedenen Türmen gefangen gehalten werden. Gunnar fürchtet, dass Hogni vielleicht den Ort nennen könnte, wo der Schatz liegt, und sagt deshalb Atli, er selbst wolle ihm den Ort verraten, wenn man ihm Hognis Herz bringe. Man bringt ihm das Herz eines Knechtes, aber Gunnar erkennt es am Zittern; dann bringt man ihm das richtige Herz, welches unbeweglich bleibt. Da lacht Gunnar, denn nun weiss niemand ausser ihm den Schatz. Atli lässt ihn gebunden in einen Schlangenturm werfen, Gunnar spielt auf seiner Harfe ein höhnisches Lied, bis ihn eine Natter ins Herz sticht. Gudrun schlachtet die Kinder, welche sie dem Atli geboren und gibt dem die Herzen zu essen, dann ermordet sie ihn.

Auch hier ein abgerundetes und selbständiges Stück, das nur durch die Personen mit dem andern verbunden ist, an sich aber ganz allein stehen kann und sicher gleichfalls ursprünglich allein gestanden hat.

Dieses Material lag dem alten Epiker vor. Ob jemand von vornherein, wenn die drei Stücke in der erzählten Weise neben hundert anderen vorhanden gewesen wären, daran gedacht haben würde, aus ihnen ein Epos zu machen, erscheint mir sehr zweifelhaft, denn die drei Stücke haben gar nichts miteinander zu tun. Aber auf irgend eine Weise wurden sie früh in Beziehung gebracht durch die Personalunion: Sigurd Fafnirstöter und Sigurd der Brynhild; Gudrun, die Gattin Sigurds, und Gudrun, die Gattin Atlis. Vielleicht lag, wie gesagt, im letzten Grunde zuerst nichts vor wie eine ganz zufällige Namensgleichheit. Für den Dichter des Nibelungenliedes ist die Einheit schon längst vorhanden, die durch die Personalunion geschaffene Konstruktion der drei Stücke ist sein Stoff.

Ich kann der gewöhnlichen Geringschätzung des Dichters des Nibelungenliedes nicht zustimmen. Man muss nur die ungeheuren Schwierigkeiten bedenken, unter denen er arbeitete, dann wird man sogar staunen über das hohe Mass künstlerischer Einsicht, das ihm zu Gebote stand.

Zwei Hauptschwierigkeiten für die Komposition lagen vor: Erstens, dass die drei Stücke eigentlich innerlich nichts miteinander gemein hatten und dass infolgedessen wichtige Verschiebungen des Interesses und falsche Beleuchtungen der Personen entstanden, wie wir bereits bei der Zusammenstellung des ersten und zweiten Stückes sahen, wo statt der Brynhild Sigurd sehr ungünstigerweise Hauptfigur wird. Zweitens: alle drei Stücke wurzeln im Heidentum, der Dichter aber ist Christ und hat eine Auffassung von Gott, welche der alten geradezu entgegengesetzt ist, wie ja der Christ ganz konsequent die alten Götter als Teufel und Unholde empfindet — ähnlich, wie vielleicht der Fromme künftiger Jahrhunderte unsern christlichen

Gott. Und eine dritte Schwierigkeit ergab sich für die Ausführung des Gedichtes. Ich will unseren Dichter durchaus nicht mit Homer vergleichen — es sind übrigens Qualitätsunterschiede vorhanden, wie wir gleich sehen werden, welche ohnehin schon die Vergleichung ausschliessen würden —, aber man denke, dass Homer seinen Stoff in demselben Geiste bearbeiten konnte wie er ihn empfing, und dass zweitens sein Stoff, mag er auch gleichfalls von allen Seiten zusammengekommen sein, sich schon harmonisch zusammengefügt hatte, als er ihn empfing. Aus letzterem Moment ergibt sich die dritte Schwierigkeit. Wir kommen hier aus dem Ästhetischen auf das Sittliche und aus dem Sittlichen auf das letzte Menschliche — die künstlerische Form ist nicht etwas Zufälliges oder auch Äusserliches, dem Inhalt Entgegengesetztes, sie ist eins mit dem Inhalt und erwächst mit ihm aus den letzten Tiefen unseres Herzens.

Der deutsche Heros will über sich hinauswachsen und erregt den Neid der Götter durch seine hohen Ansprüche, der griechische Heros will sich ausleben, beleidigt dabei vielleicht einen Gott, gewinnt aber einen andern als Freund und erregt nicht eine prinzipielle Gegnerschaft.*) Der einzige Ajax von den griechischen Helden zeigt eine Ähnlichkeit mit unseren Heroen. Dadurch ergibt sich für den Deutschen eine Beschäftigung mit den ethischen Problemen, für den Griechen mit den Dingen des äusseren Lebens, für den Deutschen der schöne Kampf, für den Griechen das schöne Sein. Die angemessene künstlerische Form für die alten deutschen Stoffe ist die alte Ballade, für die griechischen das homerische Epos.

Unsere ästhetischen Schablonen passen nicht auf die alte Ballade: die ist dramatisch, aber nicht Drama;

*) ὕβρις der Menschen und νεῖκος der Götter geht bei den Griechen auf andere Dinge wie bei den Germanen.

lyrisch aber nicht Lyrik; episch aber nicht Epos: sie ist eine Kunstform für sich, und zwar eine grosse, gewaltige Kunstform, für die uns heute freilich der Sinn verloren gegangen ist mit der alten Gesinnung. Als die Griechen die Tragödie schufen, mögen sie in ähnlicher seelischer Verfassung gewesen sein wie unsere germanischen alten Balladensänger; die Wirkung der beiden Formen ist die gleiche.

Der Dichter der Nibelungen wollte ein Epos schaffen nach der Art der fremden Form, welche damals aus Frankreich zu uns kam; aber seinem Stoffe war nicht das schöne Leben, die heitere Oberfläche, die Buntheit und Vielheit der Dinge dichterisch abzugewinnen; es war ein Stoff, der für die Ballade geeignet war, welche doch der fremde Einfluss verdrängt hatte. Das ist die dritte Schwierigkeit, die nun nicht mehr auf die Komposition, sondern auf die Ausführung geht.

Auch hier wieder, wie überall, stossen wir auf die Tatsache, dass unsere nordische Entwicklung durch die Einflüsse der höheren Kultur aus ihren natürlichen Bahnen gedrängt wurde; vielleicht erst heute ist wieder die Zeit gekommen, wo wir ganz frei von dem Fremden geworden sind und nun wieder uns auf unser Eigenes besinnen können, durch die erst im vorigen Jahrhundert gewonnene historische Einsicht und die Möglichkeit einer objektiven Betrachtung der menschlichen Verhältnisse und Leistungen aus ihren Existenzbedingungen.

Das mittelalterliche Epos, wie es sich in Frankreich entwickelte und nach Deutschland durch Übersetzen kam, hat eigentlich keine rechte Kunstform. Das Fabliau hat Form und kann deshalb ein Kunstwerk werden, wenn auch freilich nicht ein sonderlich hohes; es erreicht etwa die Bedeutung der Novelle — der strengen und künstlerischen Novelle wohlverstanden, nicht dessen, das man heute so nennt; aber das mittel-

alterliche Epos ist eigentlich nur eine zufällige Reihe von Abenteuern, die noch nicht einmal einen gemeinsamen Helden zu haben brauchen; man kann es ohne Bedenken nach vorn und nach hinten verlängern, durch weitere Abenteuer in der Mitte erweitern, oder auch überall verkürzen. Der einzige Reiz, den es etwa besitzt, liegt im Dichterischen; und auch hier kann man wohl im allgemeinen behaupten, dass die deutschen Bearbeitungen geringer sind wie die französischen Originale, und diese wieder geringer wie die alten Lieder, auf denen sie ruhen, und die leider nur recht trümmerhaft erhalten sind. Man kann das am besten verfolgen, wenn man von Gottfrieds von Strassburg Tristan, dem immerhin dichterisch wertvollsten dieser Epen, nach rückwärts geht. Es gilt von diesen Epen im ganzen dasselbe, wie von unserem Minnegesang: es ist Kavalierpoesie, die auf das Hübsche, Niedliche, Leichte und Konventionelle geht und sorgfältig sich vor allen Tiefen hütet, aus denen lebendige Poesie hervorgeholt werden muss; nicht auf die Form, sondern auf die Regel, nicht auf das Errungene, sondern auf das Erlernte, nicht auf das Empfundene, sondern höchstens auf das Erfahrene wird Wert gelegt; und der Meistergesang ist die ganz legitime Fortsetzung dieser Dichtung, nur der geringeren Klasse entsprechend mit geringerer Bildung und Begabung.

Schon auf den ersten Blick sehen wir, dass der Dichter unseres Nibelungenliedes da doch wieder eine besondere Stelle einnimmt. Weil wir nicht wissen können, in welchem Stadium der Verarbeitung er den Stoff übernommen hat, so sind wir genötigt, ihm das zuzuschreiben. Sein Epos ist qualitativ verschieden etwa vom Parzival oder Tristan. Er ist kein Fabulierer, sondern ein Konstrukteur; er hat nicht leichtsinnig heruntererzählt, indem er mit dem Leben etwa von Siegfrieds Vater anfing und mit Kriemhilds dritter

Verheiratung schloss; sondern er hat aufgebaut wie in seiner anderen Art der Dramatiker aufbaut. Wir unterscheiden deutlich zwei Teile: Siegfrieds Tod und Kriemhilds Rache; jeder dieser Teile ist, wenn wir einige wahrscheinliche Interpolationen ausmerzen, ganz straff komponiert, so straff, dass man einen Eindruck einer dramatischen Komposition gewinnt. Nur den Eindruck freilich, denn die Komposition ist in Wahrheit episch, und wer dächte, dass hier für ein Drama Vorarbeit geleistet sei, der würde sich sehr irren, wie sich in der Tat auch Hebbel geirrt hat.

Ich stehe nicht an, diese Komposition auf das höchste zu bewundern, besonders in Anbetracht der Schwierigkeiten und des ganz üblen Zeitgeschmacks. Durch sie allein schon nimmt das Gedicht eine ganz einzigartige Stelle in unserer älteren Literatur ein. Dazu kommen dann aber noch die Konflikte und Charaktere, die trotz der bereits erfolgten Umdeutung ins Rittermässige doch noch genug von ihrer alten Wucht behalten haben, um auf das höchste zu reizen: freilich gerade den Helden Siegfried ausgenommen.

Halten wir fest: wir haben zwei Epen, Siegfrieds Tod und Kriemhilds Rache, für uns nur verbunden durch Personen, für den alten Dichter immerhin enger, da für ihn die Rache eine andere Bedeutung hat. Weshalb schuf er nicht auch noch vorher ein drittes Epos, Siegfried Fafnirstöter? Weshalb verwob er nur das Allernotwendigste aus ihm in Siegfrieds Tod?

Er hatte sicher eine bestimmte künstlerische Absicht. Siegfried Fafnirstöter zeigt einen ganz andern Charakter, wie die beiden andern Stücke; es fehlt hier das dramatische Moment, die starken menschlichen Leidenschaften, das die beiden andern Stücke auszeichnet. Man konnte die ursprünglich unverbundenen beiden letzten Teile zusammenstellen, und, indem man die Habgier Etzels ersetzte durch den Rache-

durst Kriemhilds, sie für die damaligen Anschauungen eng verbinden; diese beiden Stücke sind dann durch die Einheit der Leidenschaft zusammengeschweisst. Das erste Stück wäre dagegen rein märchenhaft geblieben, hier hätte der Reiz der Darstellung für das Interesse des Lesers das ersetzen müssen, was an Wucht der Leidenschaften und Konflikte fehlte. Aber über Reiz der Darstellung verfügte der Dichter nicht; in ihm lebte noch der künstlerische Trieb des alten nordischen Balladendichters, das gerade Gegenteil des höfischen Epikers. So löst er den Konflikt rein heraus, und stellt sein Werk nur auf ihn.

Aber bei dem Christen gewinnt der Konflikt ein ganz anderes Gesicht wie beim Heiden. Der Heide stellt den Untergang eines Geschlechtes durch den Neid der Götter dar, und das tragische und unverschuldete Schicksal der gestürzten Götterjungfrau; bei dem Christen finden wir die Empfindung von Schuld und Sühne: die Empfindung, denn der ganz objektive Dichter spricht so etwas nie ausdrücklich aus, und in richtigem Gefühl für das Epische lässt er durch sie auch nicht seine Stellung zu den Personen bestimmen; dennoch ist die Empfindung die Grundlage des Gedichtes. Man wird die neue Sittlichkeit überall verspüren bei allen Nebenfiguren, die möglichst dem ritterlichen und christlichen Ideale genähert sind, und so muss man auch annehmen, dass er Siegfrieds Betrug gegen Brunhild bei der Brautwerbung als Schuld empfunden hat.

Es wurde schon oben gezeigt, dass der Betrug auch aus andern Gründen im Epos stärker hervortrat; der Dichter hätte mildern können, aber er hat verschärft; in der alten Sage ist Siegfried bereits mit Gunthers Schwester verheiratet, hier ist Kriemhilds Hand der Preis des Betruges:

Er sprach: »wiltu mir helfen, degen Sifrit,
die minnecliche erwerben? tuostu des ich dih bite,
unt wirt mir zeinem trute daz herliche wip,
ich wil durch dinen willen wagen ere unde lip.«

Des antwurte Sifrit: »swie mir min dinc da kum,
gistu mir din swester, so bin ich dir frum,
die schoenen Kriemhilde, ein küneginne her:
ine ger deheiner miete nach minen arebeiten mer.«

»Daz lobe ich,« sprach do Gunther, »Sivrit, an dine hant:
unt kumt diu schoene Prünhilt her in ditze lant,
so wil ich dir ze wibe die mine swester gebn;
so mahtu mit der schoenen immer vroeliche lebn.«

Aber nur hier liegt die Schuld. Sehr schön hat der Dichter Kriemhild ganz rein gehalten, die in der alten Sage dem Siegfried den Vergessenheitstrunk reichte; er hat auch einen ersten Besuch Siegfrieds bei Brunhild vermieden, um nicbt Siegfried noch zum treulosen Liebhaber zu machen; der sonst reine Held begeht den Betrug aus Liebe zu Kriemhild.

Die wichtigste weitere Änderung ist, dass der Christ nicht eine Götterjungfrau verwenden konnte, Brunhild musste eine menschliche Heldin sein; dadurch verliert sie weiter an tragischem Interesse; und andrerseits strahlt das über auf Gunther, der nun notwendig als Schwächling erscheinen muss: dass ein sterblicher Mann nicht allein gegen die göttliche Jungfrau kämpfen kann, verzeihen wir ihm vielleicht; dass er aber Zauber und Betrug gegen eine menschliche gebraucht, das setzt ihn für unser Empfinden auf jeden Fall herab; erst jetzt bekommt also Gunther seinen besonderen Charakter, den dann Ibsen in den Helden von Helgeland so scheusslich ausgearbeitet hat.

Weiterhin ist hochbedeutsam, und eine ausserordentliche Vertiefung, dass der Mörder Siegfrieds nunmehr

Hagen wird, für den seine Tat Schicksal ist, aus welchem dichterisch sein Wesen sich ergibt.

Wir müssen uns klar sein: Brunhild ist uns verloren gegangen durch den Dichter, Siegfried nicht gewonnen, — wenn wir nicht die Illusionen geschmackloser Deutschtümler teilen wollen die womöglich dann auch noch in Anknüpfung an Naturmythen aus ihm eine Lichtgestalt machen wollen und wohl gar ein Idealbild unseres Volkes. Aber gewonnen ist uns Hagen, und Hagen ist eine Gestalt von einer Tiefe, Kraft, Grösse und Tragik, dass sie neben der alten Brunhild stehen kann, wenn auch freilich nur so, wie der Ritter neben dem Heroen. Und dass der Dichter diesen Hagen schaffen konnte, scheint mir ganz klar zu beweisen, dass er die Empfindung von Siegfrieds Schuld hatte. Für Brunhild war das Mass verloren, von ihr konnte die Rache nicht mehr ausgehen; Gunther erscheint bereits als unentschiedener und schwacher Mann; da verkörpert sich in Hagen die Notwendigkeit des hinterlistigen Mordes aus Treue. Nichts Schwereres konnte einem Mann wie Hagen auferlegt werden, wie der hinterlistige Mord; alle seine Gefühle sträuben sich dagegen; aber er sieht verstandesmässig die Notwendigkeit ein. An solchen Stellen erkennt man, was der Dichter hinter seinem epischen Gleichmut verbirgt. Hagen sagt, wie Giselher vom Mord abrät: „suln wir gouche ziehen?“; er, und mit ihm der Dichter, und das ergibt die Notwendigkeit des Mordes, nimmt also an, dass Brunhild mit Siegfried in ein ehebrecherisches Verhältnis treten werde. Wie wirken diese vier Worte, wie töricht hätte ein „psychologischer“ Moderner das gemacht! Und so übernimmt er aus Treue den untreuen Mord. Nicht schwer genug ist es Hebbel vorzuwerfen, dass er diese herrliche und gewaltige Gestalt verhunzt hat, verhunzt muss man sagen, indem er ihm Neid gegen

Siegfried schuld gibt. Das ist der Fluch der differenzierenden Modernen; vor lauter Individualisieren bleibt zuletzt nichts Grosses mehr bestehen, und was einmal Menschen erheben und erschüttern konnte, wird ein kniffliches Rechenexempel für kluge Leute.

Will man im Nibelungenliede ein deutsches Ideal finden, so scheint mir das eher Hagen zu sein. Siegfried hat eine wohl nicht ganz zufällige Ähnlichkeit mit Achill; man sieht nicht ein, weshalb nicht ein ganz anders geartetes Volk in ihm auch ein Ideal erblicken sollte; aber die Herrschaft der Einsicht über den Impuls, das Handeln nach der erkannten Pflicht gegen das tiefste Widerstreben scheint mir deutscher Art, wenn man überhaupt solche allgemeinen Urteile aussprechen darf, am ersten zu entsprechen.

Betrachten wir nach diesem die Formung des Stoffes in Siegfrieds Tod im ganzen, so gewinnen wir immerhin keinen erquicklichen Eindruck. Noch mehr wie vorher sträubt sich jetzt, wo die Schuld so betont ist, der Stoff gegen das Epos; und es fehlt durch die Änderungen die Abrundung.

Der Stoff sträubt sich gegen das Epos: wir haben eine Handlung, die zu stürmischem Fortschreiten drängt, nicht zu behaglichem Verweilen. Lassen wir die Szenen, welche der Dichter schildert, vor unserem Auge vorüberziehen: wo ist die Entfaltung schöner und ruhiger Menschlichkeit möglich? Von den Personen im Zentrum ist bloss Kriemhild geeignet, solche um sich aufzuweisen, von den peripherischen Personen nur Giselher und Siegfrieds Eltern. Also etwa Kriemhilds Gespräch mit der Mutter, ihr Verhältnis zu Siegfried, und ähnliches. Aber auch hier hat der Dichter die Möglichkeiten kaum genutzt.

Die fehlende Abrundung ist besonders in Hinsicht auf Brunhild fatal. Tritt die auch sehr zurück, noch wirkt sie doch immer so bedeutend, dass man ver-

langt: auch ihr Schicksal muss sich mit dem Siegfrieds zugleich erfüllen, wie das in der alten Sage wundervoll ausgedrückt ist, wenn sie nebeneinander mit einem Schwert zwischen sich auf einem Scheiterhaufen verbrannt werden: die Zusammengehörigen sind vereint im Tode, und Gunther und Kriemhild, an die sie fälschlich gefesselt waren, bleiben allein zurück im Leben. Wir werden den Mangel der hier liegt, ganz auffällig bei Hebbel sehen, denn in der Tragödie wirkt er stärker wie im Epos. Plötzlich verschwindet einfach Brunhild, und an ihre Stelle tritt Kriemhild.

Betrachten wir nun das zweite Epos: Kriemhilds Rache.

Was an Lob über Siegfrieds Tod gesagt ist, kann hier in verstärktem Masse wiederholt werden, und sehr viel von dem Tadel dort gilt hier nicht. Weit besser wie in der alten Sage ist unzweifelhaft, auch abgesehen von der Verbindung mit dem ersten Teil, dass der Nibelungen Untergang von Kriemhilds Rache ausgeht, nicht von Etzels Geiz; hier, wie in allem, was Besitz und Erwerb betrifft, empfindet die deutsche Urzeit für unser Gefühl weniger würdig und gross, wenn auch freilich vielleicht menschlich allgemeiner, wie die Ritterzeit. Ausserdem aber erhalten wir nun in Kriemhild durch den innern Kampf eine grosse Gestalt, die doch nicht so wild ist, wie die alte war. Der Kampf selbst wird von dem Dichter mit aller Kenntnis und Liebe geschildert, hier wird er wirklicher Dichter, denn hier beherrscht er die Darstellung. Dazwischen kommt dann ein wundervolles Sittlichkeitsgefühl, in den tiefinnerlich rührenden Stellen, wo Lehenspflicht gegen Freundschaft kämpft, wie bei Rüdiger, wo die Burgunderkönige dem treuen Hagen nun auch ihrerseits die Treue halten.

Die zwei Ausstellungen, die am ersten Teil zu machen waren, sind hier nicht in Frage; das Werk ist völlig abgerundet, und indem der Stoff ganz auf epische Bearbeitung hinweist, auf beständiges Retardieren, und auf die Darstellung von Dingen, welche die innerste Freude des Dichters ausmachten, ist hier ein Werk geschaffen, das in seiner Art meisterhaft genannt werden muss und den höchsten Ansprüchen genügt.

Die vorhandenen Konflikte sowohl, wie die eigene dramatische Art der Behandlung durch den Nibelungendichter legen es nahe, an eine dramatische Behandlung der Nibelungen zu denken. Durch einen besonderen Zufall ist zudem die Sage die einzige, die in genügend energischer Form uns aus unserer Heroenzeit überliefert ist; das meiste andere müssen wir aus dürftigen Bänkelsängerliedern ahnen, zu deren Gemeinheit durch das Christentum und die fremden Einflüsse unsere alte Überlieferung herabgedrückt wurde. Als die Deutschen sich wieder auf ihr Eigenes besannen, dachten sie denn naturgemäss, wenigstens den Nibelungenschatz wieder zu heben; da war aber die einzige grosse Form, die noch lebte, die Tragödie, und so ergab sich auch von dieser Seite her der Drang, die alte Sage tragisch zu formen. Von allen Versuchen kommt nur der Hebbels in Frage: ihn kritisch zu betrachten, wollen wir nunmehr beginnen.

Wie weit sind wir heutigen Deutschen die Nachkommen der alten Germanen? Wir werden es nie wissen, wie wir auch nie wissen werden, wer eigentlich die alten Germanen gewesen sind. Sicher ist in dem Teile unseres Volkes, welcher heute uns als Volk vertritt, wenig zu spüren von der Voreltern Art. Aber doch ist unter uns das alte Blut nicht verloren: Zeuge ist neben vielen andern unser Hebbel. In der ersten Zeit erneuter Liebe für unsere Vergangenheit wollte es der Zufall, dass zwei Männer eine grosse Bedeu-

tung bekamen, welche die Namen eines Heldenpaares aus der Rache trugen: der Gelehrte von der Hagen und der Dichter Freiherr von Fouqué erinnerten sich an Hagen und Volker: aber wie gross war der Abstand zwischen den Nibelungenrecken und dem süsslichen, auseinanderfahrenden Dichter wie dem vielgeschäftigen und leichtfertigen Gelehrten. Es war gewiss nicht unser edelstes Blut, aus dem sich unser Adel bildete, und noch heute leiden wir an diesem frühen Unglück; denn wenigstens im geistigen Leben des Volkes hat der deutsche Adel seine Pflicht nicht erfüllt, wie sie etwa der italienische erfüllte; der Sohn des armseligen Dorfmaurers aus Wesselburen ist ein würdigerer Nachfahr der Alten, er ist wirklich der Dichter, der aus dem Samen der urtümlichen Helden entstehen musste.

Wir sehen das am klarsten am letzten Stück seiner Trilogie. Wie der alte Nibelungendichter in der Rache seinen alten Stoff höher entwickelt hatte, so hat Hebbel hier eine noch weitere Steigerung. Was über dieses Stück gesagt werden kann, darf nur Ausdruck der Bewunderung sein.

Wieder kommen wir hier auf das Allertiefste der Kunst. Die alte Gesinnung lebte in Hebbel, wie im Nibelungendichter; sie vermochte den Stoff zu gestalten, da hier nicht eine frühere Festlegung hindernd kreuzte, und erzeugte eine epische Fabel und eine dramatische Fabel, welche die zwei grossen Dichter, den alten wie den neuen, zu der vollkommensten Formung trieb. Wie der zweite Teil des alten Epos, so steht auch das letzte Stück von Hebbels Trilogie gleichwertig neben dem Grössten, das die Geschichte der Dichtung kennt: Schande für uns, dass es uns nicht so tägliche Erbauung wurde, wie Homer und Äschylus den Griechen oder Dante den Italienern.

Doch der Zweck dieser Untersuchung ist nicht die

Erbauung: wir wollen lernen, wie auch die Grossen zu lernen wussten und gelernt haben; aber am Vollendeten ist weniger zu lernen wie am schlechter Geglückten. Deshalb möge Siegfrieds Tod genauer betrachtet werden, denn hier werden wir tiefe Mängel finden.

Hebbel selbst sagt: »Der gewaltige Schöpfer unseres National-Epos war in der Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zur Zeh. Ihm mit schuldiger Ehrfurcht für seine Intentionen auf Schritt und Tritt zu folgen, soweit es die Verschiedenheit der epischen und dramatischen Form irgend gestattete, schien dem Verfasser Pflicht und Ruhm zugleich.« In diesen Sätzen ist schon ein Urteil enthalten.

Was im Epos dramatisch wirkt, wirkt noch nicht dramatisch im Drama. Siegfrieds Tod wirkt in dem alten Epos dramatisch, so sehr, dass das Epische fast völlig zu Schaden kommt: wird das Gedicht dramatisiert, so entsteht aber eine epische Wirkung. Die Rache wirkt im alten Gedicht episch, und im Drama wirkt sie stürmisch dramatisch. Die Ursache ist: in der Rache haben wir zwei energische Träger des Konflikts, Hagen und Kriemhild, fast kann man sagen: Spiel und Gegenspiel ist hier gleich, und Hagens ist dem Kriemhilds ebenbürtig. Da braucht es nur der Kunst des Dramatikers, um die höchste tragische Höhe zu erreichen. Aber im Tod — wer ist denn da eigentlich der tragische Held? Wer sind die Träger des Konflikts? Der Angriff auf die Seele des Zuschauers verzettelt sich, denn die einzelnen tragischen Momente sind an verschiedene Personen verteilt. Das ist epische Art; dramatisch ist es, sie zusammenzuballen in einem Helden oder in einem Helden und seinem Gegner.

Kann uns Siegfried tragisch rühren?

Der Epiker empfand seine Schuld, betonte sie aber nicht, denn er muss eine ruhige Wirkung erstreben.

Für Schiller wäre er ein tragischer Held geworden; der hätte energisch ihn mit seiner Schuld zum Mittelpunkt gemacht. Aber Hebbel hat den Glauben an die tragische Schuld überwunden, im letzten Grunde, weil er das Christentum innerlich überwunden hat, und für ihn ist der Betrug nur der Knoten, in welchem sich die Notwendigkeiten verknüpft haben. Da aber bleibt für Siegfried nicht genug Persönlichkeitswucht mehr übrig, es reicht bei ihm nicht mehr zum Tragischen, und sein Schicksal stimmt nur traurig: eine banale Wirkung für einen Raupach oder Wildenbruch.

Kann uns Kriemhild tragisch rühren? Von der Kriemhild in Siegfrieds Tod gilt im verstärkten Masse, was für Siegfried gilt. Aber noch dazu nimmt sie einen Teil der Gefühle, welche Siegfried beansprucht, für sich; sie verzettelt auch noch das banale Gefühl. (Am Rande: solche Urteile können wir nur fällen, wenn wir das fertige Werk vor uns sehen. Isolieren wir sie von Brunhild und Hagen, denken wir uns das herrliche junge Ehepaar allein, ohne eine Umgebung von grösseren Charakteren und mächtigeren Schicksalen, so könnte sich doch etwas anderes ergeben. Sie vereinigen den höchsten sittlichen und äusseren Glanz; aber ihr Zusammenkommen ruhte auf einer Verknüpfung von Tendenzen, welche durch sich selbst nun weiter wirken, so, dass er für sie und sie für ihn nur das Liebste tun will, dadurch aber gerade Siegfrieds Verderben herbeigeführt wird. Da müsste man natürlich einen ganz neuen Inhalt des Dramas ausdenken; wenn man es nicht möglich machen könnte, dass Brunhild und auch Hagen überhaupt nicht auf der Bühne auftreten. Denn von der grösseren Wucht Brunhilds und auch schon Hagens wird der beiden Schicksal erdrückt.)

Aber rührt uns in dem vorliegenden Stück Brunhild tragisch?

Beim Sehen des Stückes verspürte ich ein einziges Mal eine tragische Wirkung, bei der sechsten Szene des dritten Aktes, wo Brunhild Weib geworden ist im festen Glauben an Gunther, und der Zuschauer aus seiner Kenntnis des Stoffes erwartet, dass Kriemhild ihr die Augen öffnen wird. Hebbel hätte die Wirkung noch steigern können, er hätte Brunhild nachher in den Vordergrund bringen können, dass sie den Mord des Mannes betrieb, den sie in Wahrheit liebte — er tat es nicht und musste sie nachher sogar von der Bühne verbannen, weil ihm nicht ihr Schicksal der Inhalt seiner Tragödie war. Er machte sie zur Nebenfigur wie der alte Epiker; so bekommt sie selber nicht die Wirkung, die sie haben könnte, und vernichtet doch das andere.

Und Hagen? Auch er wäre als tragischer Held möglich; aber wäre er Held, so wären die Könige und Herren Nebenfiguren, und das Bühnenbild würde streiten mit der Absicht des Dichters. So etwas geht nur unter besonderen Verhältnissen, wie in der Rache, wo er zugleich Objekt des Konflikts ist. Ist er aber Nebenfigur, dann ist er wiederum in dem Siegfried-Kriemhildenspiel zu schwer und erdrückend.

Mit einem Wort: Siegfried ist für die Tragödie in dieser Handlung die gegebene Nebenfigur, desgleichen Kriemhild; und Brunhild muss die tragische Heldin sein. Ein rechtes Epos ist aus Siegfrieds Tod wohl überhaupt nicht zu gestalten; eine Tragödie aber kann es werden, wenn man Brunhild ihr Recht wiedergibt, das sie in der alten Sage hatte. Ob man Hagen für die Tragödie mit Vorteil beibehielte? Mir scheint, wenn man Gunther den Mord zuerteilte, so würde man die Klippe vermeiden, die dessen hier sonst so jämmerlich wirkende Persönlichkeit immer für eine grosse Wirkung bedeuten wird.

Freilich ist dann der Zusammenhang zwischen Tod

und Rache wieder ganz locker geworden: aber zuletzt gehören ja auch die beiden Sagen innerlich nicht zusammen.

Was machen wir mit dem Fafnirstöter? Der Epiker liess ihn mit grossem Recht bereits fallen, mit noch grösserm Recht übergeht ihn der Dramatiker. Hebbel hat eine erste Abteilung »Der gehörnte Siegfried«, die behandelt aber nur Siegfrieds Besuch in Worms und ist im Grunde nur ein übermässig langer und ganz epischer Expositionsakt.

So kommen wir denn zuletzt darauf, dass im wesentlichen doch die alten Fassungen die richtigsten sind, und dass die späteren Umarbeitungen des Stoffes, soweit sie nicht herausbildeten, was bereits in ihm war, oder energischer machten, was in ihm schwächer, sondern wo sie umbildeten, zurückbleiben hinter der alten Wucht; und Schwächen in den neuesten Bearbeitungen gehen auf Schwächen zurück, die durch solche Umbildungen entstanden. Nur zu leicht vergessen wir die ausserordentliche Bedeutung der starren logischen Konsequenz in der Kunst; wie überall, rächt sich auch in ihr das halbe Wollen und der Kompromiss; da sie noch nichts vorliegen hatten, mit dem sie kompromittieren mussten, sind uns deshalb die ältesten Dichter oft so überlegen, mögen sie auch oft noch so unbeholfen sein, dass sie kaum stammelnd zu sagen vermögen, was sie wollen; und wir Heutigen, wollen wir ihnen gleich werden, müssen deshalb vorerst vergessen, alles vergessen, was wir wissen, und dann aus den allgemeinen menschlichen Grundelementen und mit logischer Arbeit neu aufbauen, als habe es nichts vor uns gegeben.

LEAR.

Wenn der Sohn in die Jahre der Selbständigkeit kommt und gleichzeitig der Vater in ein Zunehmen des Alters, so entstehen notwendig Kämpfe zwischen den beiden: der Vater will die Macht nicht aus der Hand geben, und der Sohn will nun ein selbständiger Herr sein. Beide haben recht: der Vater, welcher die natürliche Würde seines Alters und seiner Stellung, seinen gereiften Verstand und lange Erfahrung für sich hat; und der Sohn, auf dem nun doch einmal die Zukunft liegt; der später eintreten muss für die Folgen jetziger Handlungen, und sich reif fühlt für Selbständigkeit und in Übereinstimmung weiss mit der gesamten gegenwärtigen Zeit. Je nachdem die Zeiten und die Verhältnisse sind, entsteht ein schwererer oder leichterer Kampf: der Kampf der Generationen war etwa schwer für die unter uns, welche heute Männer um die Vierziger sind, und er ist etwa immer schwer in bäuerlichen Verhältnissen, wo sich der Vater auf das Altenteil setzen muss. Unter allen Umständen aber werden hier stets Kämpfe sein; dazu müssen diese Kämpfe zwischen den engst verbundenen Menschen ausgetragen werden; und notwendig muss die Jugend das Alter besiegen und die Pflicht der Dankbarkeit verletzen. Offenbar liegt also hier ein tragisches Motiv.

In der jüngstvergangenen Zeit, da man meinte, dass es dem Dichter genügen müsse, wenn er eben so einen Kampf aufgreife, wie er sich ihm in einer zufälligen zeitlichen Erscheinung dargestellt hat, oder auch ihm sonst wichtig war, schrieb man sehr viele Stücke, wo im ersten Akt der Vater ein frommer Pastor war und der Sohn Theologie studieren sollte, aber weil der Sohn, je nachdem, Büchners Kraft und Stoff oder Marxens Kapital gelesen hatte, erklärte er im zweiten

Akt, er könne nicht Pastor werden und wolle nicht heucheln, und so folgte denn weiteres.

Offenbar ist das eine dichterisch unreife Form des Kampfes, denn es ist hier nicht die denkbar höchste Stärke der Gegensätze erreicht; und wie häufig bei solchen unreifen Formen, wendet sich denn auch das erweckte Interesse von dem eigentlichen Konflikt auf eine Nebensache, nämlich auf die pathetische Überzeugung des jungen Mannes. Auch heute finden wir vor unseren Augen eine weit höhere Form, und es ist bezeichnend für den ganz undramatischen Sinn unserer naturalistischen Theaterdichter, dass statt der vielen Bekennerstücke nicht ein einziges solches Stück geschrieben ist: ein Bauernhof ist gerade so gross, dass er eine Familie ernähren kann, der Auszügler muss halb verhungern, der Sohn ist längst im Heiratsalter, der Vater aber lässt ihm den Hof nicht. Hier haben wir äusserst starke Gegensätze: der Sohn, welcher für seine berechtigten Wünsche kämpft, die ja doch auch im Interesse der Zukunft seines Geschlechtes liegen, und der Vater, der, statt Dankbarkeit zu ernten, in den Hunger hineingedrängt wird.

Wir sehen nun leicht, wie wir die höchste Form des Konflikts erhalten: erstens, wir haben die Notwendigkeit der Abdankung des Alten noch zu beschweren: lassen wir ihn einen altersschwachen König sein, der dem Reich durch seine fernere Herrschaft schaden würde; die Beschwerung, dass er ins Elend gestossen werden muss, behalten wir natürlich aus der bäuerlichen Gestalt des Konflikts bei; und nehmen wir höchste Intelligenz und Sittlichkeit der Personen an, damit höchstes Feingefühl für das, was sie tun und leiden; sodass auch der Sohn unter seiner Undankbarkeit und Härte leidet, aber er muss undankbar und hart sein, aus höheren Gründen.

Zwei Personen haben wir: welche muss in der

Tragödie der Held werden, das heisst, welche erscheint schon in der nackten Konstruktion des Vorganges von selbst als tragischere Person?

Beschweren wir den alten König noch weiter. Er soll sich aus eigner Kraft von unten heraufgearbeitet und das Reich selbst begründet haben, sodass alles seine eigene Schöpfung ist, mit welcher er sich ganz verwachsen fühlt, so verwachsen, dass er mit Recht die Ansicht haben kann: ich muss die Herrschaft auch des Reiches wegen so lange halten wie möglich, denn sie wird dadurch immer fester; und er kann sich gar nicht denken, dass er im Gegenteil gerade auflösend wirkt; der einzige Sohn, der einmal seine Lebensarbeit legitim fortsetzen soll, erscheint ihm also nicht mehr als blosser Undankbarer, sondern auch als Zerstörer des Reiches, und mit diesem Bewusstsein geht er ins Elend.

Unzweifelhaft ein grosses, tragisches Schicksal. Aber wie? Stelle ich mir das Bühnenbild vor, so habe ich als greifbar vor mir, und damit auf der Bühne zunächst allein wirkend, einen alten Mann, der sich einem ganz groben und offenkundigen Irrtum über seine Bedeutung hingibt und sich gegen Notwendiges sträubt. Dass dieser Mann tragisch ist, erfahre ich nur durch Nachdenken, nicht durch den unmittelbaren Eindruck seiner Person und seines Handelns.

Mit einem Wort: wir haben hier ein tragisches Schicksal vor uns, das für die Bühne aber nicht günstig ist. Ganz ausgezeichnet kann ich es für eine Novelle gebrauchen, denn hier stört nicht ein sichtbares Bild eines töricht gewordenen alten Mannes; ja, es erhöht die Vorstellung von einem solchen (die ich sogar noch ärger gestalten kann, indem ich ihn sich geradezu kindisch gebärden lasse) noch meinen Eindruck, denn in der Novelle kann die Reflexion, wie man es gerade braucht, sogar stärker wirken, wie das Bild.

Der Alte ist also für die Bühne ungünstig. Nehmen wir den Jungen, beschweren ihn auf das höchste. Ein kluger, guter, starker junger Mann, der alle günstigen Eigenschaften haben soll, die ihm des Zuschauers Herz gewinnen. Er sieht ein, und auch dem Zuschauer ist es suggeriert, dass das Reich zugrunde geht durch seinen Vater; aber wenn er ihn absetzt, so muss sein Vater durch irgend eine, ja naheliegende Komplikation zugrunde gehen. Pflicht streitet also mit Dankbarkeit und Ehrfurcht, und muss natürlich siegen. Er wird König, indem er seinen von ihm verehrten und geliebten Vater tötet.

Auch der Junge ist tragisch. Aber wie? Stelle ich mir das Bühnenbild vor, so habe ich einen fünften Akt mit einem larmoyanten Abschluss, denn das Tragische liegt hier so tief im Innern des Mannes versteckt, dass es nach aussen nur durch einen Monolog, respektiv verschleierten Monolog, herauskommen kann. Einen Ausweg gibt es: ich nehme diesen fünften Akt als zweiten; es müsste gezeigt werden, wie auf des Sohnes Tat notwendige Konsequenzen folgen, die ihn immer tiefer ins Unheil stürzen. Mit einem Wort, wenn wir das Stück auf den Jungen als Helden komponieren, so können wir den Konflikt und seinen Austrag nur als Exposition benutzen, und das Schwergewicht fällt dann auf ganz etwas anderes, unser Konflikt ist nur eine Nebensache.

Also bleibt uns, wenn wir an unserem Kampf als einer Hauptsache festhalten wollen, denn doch nur übrig, dass wir das Stück auf den Alten hin komponieren, den zum tragischen Helden machen. Wir müssen uns verständigerweise klar sein, dass wir da eine ganz ausserordentliche Schwierigkeit im Stoff liegen haben, indem das Bühnenbild an sich mit der gewollten Wirkung streitet. Derartige Schwierigkeiten bieten viele Stoffe, der eine hier, der andere da; es

kommt darauf an, wie man sie überwindet; aber gerade diese Art von Schwierigkeiten scheint mir mit die bedenklichste.

Betrachten wir nach dem Gesagten die Komposition von Shakespeares Lear, so fallen uns zwei merkwürdige Momente sofort auf: Erstens, Lears Abdankung ist nicht erzwungen, sondern freiwillig; zweitens, sie ist nicht Ende der Tragödie, sondern ihr Anfang; der Inhalt der Tragödie ist nicht der Kampf um das Wichtige: soll ein alter Mann durch sein Bleiben Verwirrung stiften, welche von den schlimmsten Folgen ist und zu allgemeiner Auflösung führt, sondern das weniger Wichtige, dass der abgedankte König mit seinem Gefolge, wenn er sich nicht einen eigenen Sitz erwählt hat, wo sein Recht so genau umgrenzt ist, dass niemand ihn und er niemand stören kann, sondern wenn er am Hof der Töchter leben will, ganz natürlich allerhand Unzuträglichkeiten erfahren wird, denn zwei Herren können nicht in einem Haushalt sein. Drittens, zu dieser unnötigen Torheit erweist er sich bei seiner Abdankung noch weiter in einer Weise töricht, die in unserm abstrakten Stoff nicht vorliegt, sondern ihm angehängt ist, durch die Verstossung der Cordelia.

Auf den Zuschauer hat alles das eine Wirkung. Er sagt sich: hat dieser alte Mann und alte König denn so wenig Verstand, dass er nicht einen Wald, einige Domänen, ein Schloss für sich behält, und hat er so wenig Verstand, dass er Regan und Goneril nicht sofort durchschaut, handelt er so leichtfertig auch gegen Cordelia und Kent — dann ist er eben ein alter Narr, der mein Interesse gar nicht wert ist. Es ist ganz klar, dass Shakespeare sich die Schwierigkeit des abstrakten Konflikts noch verstärkt hat. Denken wir nicht an seine Ausführung, sondern machen wir uns den nüchternen Vorgang klar, so müssen wir sagen: Regan und Goneril haben ganz recht, wenn

sie sogleich Bedenken wegen des Künftigen haben. Sie brauchen nur vernünftige Hausmütter und verständige Herrscherinnen zu sein, und sonst sehr ordentliche und gute Frauen und Töchter, um einzusehen: unser Vater wird in Haus und Reich auf diese Art uns alles in Unordnung bringen, wir stehen vor der traurigen Aufgabe, ihn für uns und schliesslich auch für sich irgendwie unschädlich zu machen: mit einem Wort, die schlimmsten Befürchtungen sind eingetroffen, welche wir bei der abstrakten Betrachtung des Stoffes hatten. Kann denn dieser Mann auf der Bühne tragisch wirken? Experimentell kann ich erklären, dass die beiden ersten Akte auf der Bühne mir gar keine Wirkung machen, trotzdem Shakespeare zu den stärksten Mitteln greift, und indem er die Handlungsweise der Töchter ins Psychologische verlegt und sie zu zwei Scheusalen macht, durch den Widerwillen gegen diese, Lear für den Zuschauer hebt, und gleichzeitig das Notwendige ihrer Handlungsweise durch die Übertreibung verschleiert.

Zu dieser Verstärkung der schon im Motiv liegenden Schwierigkeit hat sich, wie wir sahen, Shakespeare dann noch eine ganz neue geschaffen durch die Freiwilligkeit der Abdankung, und dass er sie gleich in die Exposition verlegt. Nachdem der alte Mann abgedankt hat, ist ja ein ernstlicher Konflikt überhaupt nicht mehr möglich, kann es sich, wenn alles normal ist, um Wichtiges gar nicht mehr handeln, und den Inhalt der weiteren vier Akte und des Konflikts können nur die kleinlichen Quengeleien und Nörgeleien abgeben, die naturgemäss entstehen, wenn ein früher mächtiger und nun machtloser Mann, der untätig bei seinen Kindern lebt, sich um deren An gelegenheiten ungefragt kümmert. Das ist aber ein Herunterziehen des Ganzen ins Kleinliche und Läppische, welches jeder tragischen Würde entgegen ist.

Der Verfasser des alten König Lear, Shakespeares Vorgänger, war ein nicht stark dramatisch empfindender Mann, dachte sich aber sehr klar die Möglichkeiten seines Stoffes aus; der kam denn auch ohne weiteres auf solche Dinge, dass Lear Bemerkungen über Gonerils Kleidung und Tischaufwand macht, und dass andererseits die Kosten seiner eigenen Zehrung von der Tochter empfunden werden. Wir sehen jetzt auch, nachdem wir uns klar gemacht haben, dass in diesen Kleinigkeiten nun noch die einzig mögliche Reibung liegt, weshalb Lear die Torheit begehen muss, zu seinen Töchtern zu ziehen, statt sich einen Besitz zu behalten: erst durch diese Torheit wird er mit seinen Töchtern überhaupt in eine dramatische Beziehung gebracht.

Man sieht, wie ausserordentlich ungünstig Shakespeare dasteht; statt eines grossen, mächtigen Kampfes, in welchem die stärksten Gefühle auf beiden Seiten, und in den Kämpfenden selbst die grössten Konflikte vorhanden sind, haben wir nur die Möglichkeit eines kleinlichen Zankes. Weshalb braucht der Alte ein König zu sein? Um wegen seines Hofmeisterns und der Töchter Geiz einen Konflikt zu gestalten, hat man nicht die höchsten Personen nötig: viel richtiger würde man so ein bürgerliches Milieu wählen, nachdem man nun das bürgerliche Niveau hat, und nicht uneben würde man die Form des Romans vorziehen, wo das Peinliche des Kleinen und Läppischen verschwindet, mit einem Worte, statt eines Lear würde man Balzacs Père Goriot schreiben. Und die ungünstige Situation wird noch verstärkt dadurch, dass Shakespeare einesteils durch sie gezwungen, andernteils auch in Konsequenz der allgemeinen Neigung des Theaterdichters zur Übertreibung charakteristischer Züge — und er übertreibt auch da, wo schon der einfache Zug stören würde — noch die altersschwache Torheit des Mannes ganz besonders hervorhebt.

Man muss bei Shakespeare vor allem eines nie vergessen: er geht an seine Arbeit von einer ganz andern Seite heran, wie die antiken Tragiker. Der Alte überlegt sich seinen Stoff, bringt ihn auf die Abstraktion, und modelt ihn dann nach den technischen Bedürfnissen. Das tut er, obwohl er mit mythologischen Motiven arbeitet, die jeder in ihrer bisherigen Art kannte, die sogar eine gewisse Heiligkeit hatten; dennoch macht er sich frei und schaltet als Künstler. Shakespeare ist immer unfrei gegenüber seinem Stoff; er geht so weit, dass er einfach die Erzählung seiner Quelle dialogisiert; er wagt keine prinzipielle Änderung, wahrscheinlich ist ihm nie eingefallen, ein Motiv auf seine Urelemente zurückzuführen. Mit einem Wort: er ist der Theaterdirektor, wenn man will, oder der Regisseur, der ein altes Stück oder eine Erzählung vor sich hat, und die nun nach den Bedürfnissen seines Theaters bearbeitet. Alle grundlegenden Fehler nimmt er mit, denn an die Grundlage rührt er nie; da jeder Fehler der Konstruktion aber nachher an seinen Stellen sich zeigt, so wird da überall vertuscht, durch Mittel, welche erfahrungsgemäss Bühnenwirkung haben. Die hauptsächlichsten dieser Mittel sind die Nebenhandlung, beziehungsweise Episode, und das, was ich »dramatische Lyrik« nennen möchte. Und hieraus entsteht denn Shakespeares Reichtum; es gehört schon der ganze Dilettantismus unserer romantischen Schule dazu, diesen Zusammenhang nicht zu durchschauen: aber ihre Dichter arbeiteten ja nach demselben Plan, nur mit weniger praktischem Bühnenverstand und mit weniger dichterischem Genie, und so hatten sie wohl Grund, hier blind zu sein; unsere heutige Auffassung von Shakespeare ruht noch auf der Grundlage der romantischen Ansichten.

Wie schon gesagt, der Verfasser des alten König Lear hatte nicht eine starke dramatische Empfindung,

dachte sich aber seine Sache konsequent aus, und so zeigte sein Werk, das Werk eines nicht geringen Mannes übrigens, alle Fehler seines Stoffes, den er ruhig aus Holinshed nahm. Offenbar lag diesem letzten Autor, bis zu dem man die Geschichte verfolgen kann, eine Ballade vor — nicht die erhaltene, die später ist — und selbst noch bei Holinshed klingt die Erzählung stark balladenmässig. Alle alten Balladen nun weisen eine ausserordentlich kunstvolle Komposition auf, als Balladen nämlich; wer sich durch ihren dramatischen Anschein verleiten lassen wollte, sie einfach zu dramatisieren, der würde üble Erfahrungen machen, denn eine Wirkung in der Ballade wird durch ganz andere Mittel erzielt wie in der Tragödie.

Es scheint mir nun ganz deutlich zu sein, dass die alte Ballade auf die Cordelia komponiert war. Wir wollen versuchen, sie uns so schlecht es geht zu rekonstruieren:

König Lear war alt und mürrisch geworden,
Und wollte seine drei Töchter prüfen.
»Gonorilla, wie sehr liebst du mich?«
»Ich liebe Euch mehr, wie mein eigenes Leben.«
»Regan, wie sehr liebst du mich?«
»Ich liebe Euch mehr, wie die Zunge ausdrücken kann«
»Cordeilla, wie sehr liebst du mich?«
»Ich liebe dich, wie ein Kind seinen Vater lieben muss;
Viele Menschen können falsche Worte reden,
Und der Mann wird nicht mehr geachtet, wie er Macht hat.«
Gonorilla freit Cornwall, und sie soll die eine Reichshälfte haben,
Regan freit Albanien, und sie soll die andere Reichshälfte haben,
Cordeilla mag gehen, wohin sie will,
Sie soll nichts haben von ihrem Vater.
Cordeilla zog fort in ein fremdes Land,

Und kam vor des Königs von Gallien Schloss.
»Und bist du auch verstossen und arm
Ich nehme dich wegen deiner Holdseligkeit.«
König Lear ward von Gonorilla und Regan verstossen,
Er klopft an Cordeillas Tür . . .

Und so fort, man kann sich den Schluss vorstellen. Die Treue jeder Art ist ein häufiges Balladenmotiv, und es scheint wohl, dass sie für die Ballade sehr dankbare Stoffe abgibt. Der alte Chronist, welcher auf Grund solcher Balladen seine Chronik schreibt, hat natürlich andere Absichten, wie der Dichter; für ihn ist das Menschliche weniger wichtig, wie der geschichtliche Vorgang, den er naiv gläubig aus ihr herausschält: Teilung des Reichs, Krieg und Eroberung; bei ihm tritt also schon Lear in den Vordergrund; und in dieser Gestalt empfing der alte Dramatiker, Shakespeares Vorgänger, den Stoff.

Im abstrakten Konflikt ist für Cordelia keine Stelle; man kann sich aber vorstellen, dass ein Dramatiker, welcher den entthronten Lear etwa wie den blinden Ödipus im fünften Akt aus dem Lande ziehen lässt, es passend findet, eine Antigone-Cordelia ihm an die Seite zu geben; vorher würde sie kaum eine bedeutsamere Verwendung finden können. Dadurch, dass Cordelia bei dem Chronisten so wichtig erschien, ergibt sich nun für Shakespeares Vorgänger bereits ein Hilfsmittel zur Verhüllung der Schwächen; Cordelia und ihr Gatte sind zu einer anmutigen Nebenhandlung zu verwenden, was der Dichter denn auch in poetisch höchst reizvoller, wenn auch nicht dramatisch starker Weise getan hat. Aber diese eine Episode füllt doch nicht den klaffenden Raum von vier Akten, in denen doch nicht immer jener kleinliche Konflikt herumgezerrt werden kann. So schiebt der alte Dichter eine neue Figur ein — für eine Funk-

tion, für welche im strengen Drama Cordelia bestimmt wäre, einen alten treuen Diener Perillus, der dem König in die Verbannung folgt.

Die betreffenden Szenen werden nicht gewirkt haben. Das Verhältnis der beiden ist rein lyrischer Art, und ein Gegensatz ist ja eigentlich nicht möglich; so können sie nur einander ihre Ansichten beteuern und feine Züge von Zartheit und Güte austauschen.

Hier sehen wir nun schon die Meisterhand des bühnenkundigen Shakespeare: er entdeckt in dieser Verlegenheitsfigur gerade die Möglichkeit einer Bühnenwirkung, weiss aus dem treuen Diener einen scharfen Gegensatz zum König zu machen: aus dem in zwei Figuren gespaltenen Perillus des alten Dramatikers wird bei Shakespeare der bittere Narr, und Kent, ein kräftiger Mann, der wirksam in die Handlung eingreift. Aber der genialste Griff ist doch der Narr.

Ich sagte schon: in den ersten beiden Akten wirkte auf mich, der ich mich als Experimentator im Theater betrachtete, die Unvernunft Lears so nach, dass sie nicht einschlugen. Aber mit Anfang des dritten Aktes war ich trotz aller Beobachtung und Reflexion hingerissen. Hingerissen wodurch? Durch Fortgang der Handlung? Verwicklung, Spannung, Lösung? O nein, durch »dramatische Lyrik«.

Gestehen wir es ein: das ist eine Überrumpelung; das ist nicht das redliche, einfache Mittel der grossen und geraden Kunst; das ist Virtuosentum. Die Wirkung ist vorhanden, unzweifelhaft; aber mein Gewissen sträubt sich, diese Wirkung anzunehmen, denn sie ist nicht auf ehrliche Weise erzielt. Hier hat ein Mann gearbeitet, welcher einen Kalkbewurf auf eine Mauer bringt, die Sprünge bekommen hat, weil das Fundament schlecht war; nun sieht sie wieder fest aus; aber erfüllt sie ihren Zweck, kann sie etwas

tragen? Der Mann wird sich hüten, ihr das zuzumuten.

Indessen kehren wir wieder zu unserm alten Dramatiker zurück, der ganz brav uns alle Schwächen des Stoffes offenkundig zeigt. Er hat nun nichts weiter, wie er sie verdecken kann. Lear ist zuerst bei Goneril, macht sich hier in der erzählten Weise lästig und verlässt die Tochter erzürnt in Begleitung des treuen Perillus, um zu Regan zu gehen; Goneril schickt einen Boten mit Verleumdungen des Vaters an die Schwester; das ist der wesentliche Inhalt des zweiten Aktes: ein sehr dürftiger Inhalt, wie man sieht, zumal das einzig Dramatische, nämlich die Konfliktsszenen zwischen Vater und Tochter, mit feinem Urteil nur erzählt sind, da sie zu niedrig wirken würden. Der wesentliche und einzig dramatische Inhalt des dritten Aktes ist der Versuch Regans, Lear und seinen Treuen durch den Boten ermorden zu lassen; aus Not viel zu lang gesponnen, um noch zu wirken. Vierter Akt: der Gesandte Cordelias verlangt von Regan den Vater, Regan teilt mit, dass er verschwunden ist, und sucht den Verdacht auf Cordelia zu lenken; Lear setzt nach Frankreich über, begegnet Cordelia und wird von ihr aufgenommen. Ganz episch und ohne jedes dramatische Interesse. Fünfter Akt: siegreicher Kampf des Königs von Frankreich gegen die beiden Schwestern, die sich mit ihren Gatten durch die Flucht retten, Wiedereinsetzung Lears, gleichfalls ganz episch, nur durch ein paar kleine Szenen von Wächtern und Soldaten ein schwaches dramatisches Interesse erweckend.

Wie konnte dieser dürftigen Handlung noch aufgeholfen werden? Wir wissen, einen grossen Zug wird sie nie bekommen; aber finden sich nicht versteckte Motive, die herausgebracht werden könnten und etwas mehr Leben schaffen würden?

Es ist schon oben gesagt, wenn man auf den Jungen, also hier Regan und Goneril, komponierte, so hätte man den ganzen Kampf mit dem Alten bis zu seiner Abdankung in den ersten Akt als Exposition zu bringen, und dann in den weiteren zu zeigen, wie das Unrecht, auch wenn es im höchsten Sinne Recht ist, sich doch rächt. Nun haben wir hier die Abdankung im ersten Akt; wenn auch das Stück nicht auf die beiden Schwestern komponiert ist, so können wir, da wir ja nun einmal so viel Mangelhaftes getan haben, auch das noch tun, dass wir die Macht des Bösen im Fortgang an ihnen zeigen; dadurch wird wenigstens das Stück voller. Und da ist das offenbar Gegebene: nachdem die beiden ihren Vater vereinigt angefallen haben, wenden sie sich nun gegeneinander; als Grund käme etwa in Betracht der Wunsch, die Verantwortung oder Schuld einer dem andern zuzuschieben: würde auf der Bühne spitzfindig werden; oder der Wunsch, nun die andere der Herrschaft zu berauben; oder die gemeinsame Liebe zu einem Mann. Shakespeare hat dieses Letztere gewählt und dadurch noch eine weitere Person in das Stück gebracht; und da auch so noch immer eine dramatische Wüste vorhanden war, hat er mit diesem eine ganz neue Nebenhandlung verknüpft, die er aus einer andern Quelle nahm, welche ein ähnliches Motiv behandelte, und, wenn entsprechend aufgebaut, durchaus für ein eigenes Drama ausgereicht hätte: den Kampf des Bastards gegen den rechten Sohn und Betrug des Vaters.

So sind nun endlich fünf Akte dramatisch ausgefüllt, teils durch dramatische Lyrik, teils durch Episoden. Mit einer Unzahl von Personen wird gearbeitet, mit den allerstärksten dramatischen Mitteln. Die Gegensätze der Menschen sind von Engel zu Teufel, die furchtbarsten und scheusslichsten Taten werden vollbracht, Verrückte und Narren füllen die

Bühne. Mit welchem Erfolg? Das Werk ist, nach den beiden ersten Akten, interessant, spannend, aufregend — aber von einer tragischen Wirkung ist nicht die Spur vorhanden: von einer tragischen Wirkung wohlverstanden; alles Poetische wird in unserer Untersuchung gar nicht betrachtet.

Kommen wir nun noch einmal auf unsere Abstraktion zurück. Nehmen wir an, wir wollen eine Komposition auf Lear wagen. Bleiben wir dabei, dass wir nur zwei Personen zur Verfügung haben: den König und seinen Sohn.

Fest steht, dass am Schluss der Alte ins Elend geht. In vier Akten müssen wir darstellen, wie er dazu kommt, das zu tun. Die Ursache ist seine Unfähigkeit: diese kann ihm durch das Klarlegen der Verhältnisse gezeigt werden, und wenn er dann noch nicht überzeugt ist, kann ihn der Sohn zwingen.

Hier ist bereits eine schöne Steigerung angedeutet. Denken wir uns zunächst den Alten auf dem Gipfel seines Glückes; er hat ein grosses Reich aus nichts geschaffen, es fest gegründet, und geniesst nun in seinem Alter alle Freuden des Herrschens. Da kommen die Boten, welche in angemessener Steigerung das Unheil berichten, das durch seine altersschwache Herrschaft entsteht: seine Grossen bedrücken das Volk und erzeugen Aufruhr der untern Schichten; die Grossen selber wollen sich unabhängig machen; ein auswärtiger Feind benutzt das alles und denkt anzugreifen usw.; allmählich muss der Alte so alles hinsinken sehen, was er für unerschütterlich hielt, nun kommt es zur äussersten Gefahr; da springt er auf, und will noch selbst dem Feind entgegen ziehen. Der Sohn sieht ein, dass alsdann der Untergang gewiss ist, dass der alte Mann diese Aufgabe nicht mehr erfüllen kann, und muss ihm nun entgegentreten, durch alle Stadien, bis zur offenen Gewalt; so ist denn am

Schluss der Alte von allen verlassen, auch von seinem Sohne, und auf alle fluchend kann er, auf seine Cordelia gestützt, aus dem Lande ziehen.

Ob die Ähnlichkeit dieses Entwurfes einer Tragödie mit dem König Ödipus nur zufällig ist?

Wie wir heute den Ödipus auffassen, die wir das Orakel nur als technisches Mittel des Dramatikers empfinden, berühren die beiden Motive sich sehr nahe; ja, man könnte sagen, dass unser so konstruierter Lear eine höhere Form desselben Motivs ist, indem hier ein würdigeres Gegenspiel vorhanden ist wie beim Ödipus, und die Notwendigkeit, von welcher im Ödipus nur der Eindruck erzeugt ist durch die Verlegung von Mord und Heirat in die Vorgeschichte, — hier wirklich dargestellt wird.

Wir haben in unsrer Abstraktion das Motiv immer nur unter dem Gesichtspunkt des Konflikts der Generationen betrachtet, wie es eben in die Erscheinung tritt. Hinter dem Dargestellten können wir aber noch einen höheren Gesichtspunkt annehmen: der Mensch braucht sich auf für sein Werk, dadurch wird das Werk wichtiger wie er, und es kommt der Punkt, wo er zugrunde gehen muss, damit das Werk lebt.

Ich weiss, dass diese Ausführungen manchen Anstoss erregen werden; aber ich möchte an ein kluges Wort Grillparzers erinnern: »Die deutsche Litteratur ist durch Shakespeare gross geworden, sie wird auch durch ihn zu grunde gehen.« Und man bedenke, ob nicht die Nachfolger von zwei andern Grossen, die Barockkünstler waren wie Shakespeare, besser getan hätten, ihre Fehler zu untersuchen, wie sie blind zu vergöttern: die beiden andern sind Michelangelo und Richard Wagner.

DAS WEIB UND DIE TRAGÖDIE.

Grössere Annäherung an die Natur und Erweiterung der früheren ästhetischen Grenzen ist das Eigentümlichste der neueren Dichtung etwa seit dem Sturz der französischen Klassizität, die ja als Epigonenkunst, welche die Gesetze als Regeln missverstand, mit Recht gefallen ist. Es wird wohl einmal eine bewusste Gegenströmung folgen müssen, welche die Grenzen von neuem absteckt und von neuem den Punkt bezeichnet, wo die Kunst der Natur nicht mehr näher kommen kann, wenn sie wenigstens die höchsten Aufgaben noch erfüllen will, welche man früher ihr zuwies. Man wird da bei denjenigen Kunstformen beginnen, welche nach ihrem Wesen den strengsten Regeln unterliegen müssen, durch jene Tendenzen also zur völligen Auflösung geführt werden. In der Dichtung ist das die Tragödie.

Was man Annäherung an die Natur nennt, ist durch den Zeitgeschmack bedingt, etwa ob der die Augen kurzsichtig oder weitsichtig einstellt und Detail oder ungebrochene Linie wünschenswert macht; ob er malerisch oder musikalisch empfinden lässt und Körperliches oder Seelisches lieber sieht; kurz: er macht es mit dem Wort ungefähr wie mit dem Worte Freiheit, welches auch nur das bedeutet, was jederzeit gerade beliebt. Es ist also im Grunde mit dem Schlagwort nichts gesagt als die Tatsache des beständigen Wechsels der Ansichten und Absichten in der Kunst und der Mangel an Überlieferung. Und die Erweiterung der früheren ästhetischen Grenzen bedeutet ähnliches, nämlich Aufnahme des dem Zeitgeschmack Angenehmen in den geschlossenen Bezirk; also nicht eine allgemeine Verlängerung des Radius, bei welcher der alte Mittelpunkt immer bliebe, sondern zufällige Erweiterungen an beliebigen Stellen, die durch andere als ästhetische Ursachen enstehen.

Etwa: die Stürmer und Dränger hielten ihren Dialog für natürlich, wir finden ihn geschwollen; Maeterlinck wirft Shakespeare Unnatürlichkeit vor; Schiller fand sich naturwahr; die »konsequenten Realisten« meinten, den Dialog des Lebens direkt auf die Bühne gebracht zu haben; und so geht es auch mit den verwickelteren Dingen, wie Handlungsführung, »Psychologie« und anderem. Die Erweiterung der Grenzen erscheint als Vermehrung der Stoffgebiete, etwa wie man das bürgerliche und dann das proletarische Drama entdeckte aus sozialen Ursachen, ohne zu bemerken, dass man da etwas vom heroischen Drama qualitativ Verschiedenes hatte; oder Vermehrung der möglichen Charaktere, wie etwa in Shakespeares Tragödien gegenüber der klassischen Tragödie, wobei die Tragödie denn überhaupt aufgelöst werden kann.

Als ein Beispiel, an dem sich das mit schulmässiger Klarheit darlegen lässt, möge hier der weibliche Charakter im modernen Drama betrachtet werden.

Den Tragikern des grossen Stils, als welche wir hier, ohne sie miteinander vergleichen zu wollen, Äschylus, Alfieri und Schiller annehmen wollen, macht man den Vorwurf, sie verstünden keine weiblichen Charaktere zu schaffen. Die Ursache sagt aus einem richtigen ästhetischen Gefühl Grillparzer durch den Mund des Garceran in der Jüdin von Toledo:

Das edle Weib ist halb ein Mann, ja ganz.
Erst ihre Fehler machen sie zu Weibern.

Es ist nicht, wie man oft glaubt, ein prinzipieller Unterschied der Art des Verstandes zwischen Mann und Weib vorhanden, etwa dass die Frauen unlogischer wären; hier sind nur geringere Unterschiede zweiten und dritten Grades zu bemerken; aber prinzipiell verschieden sind die Geschlechter in der Art des Willens; und die Hervorhebung dieser Verschiedenheit ermöglicht dem Dichter, ein Weib wirklich weib-

lich zu gestalten, sonst werden seine Frauen immer wie verkleidete Jünglinge wirken.

Nun ist aber der Wille gerade die Achse, um welche sich die Tragödie dreht; da die Tragödie von Männern geschaffen ist, und, in den grossen Zeiten wenigstens, auch für die Männer, so dreht sie sich also um die männliche Art des Willens. Wir finden hier eine ähnliche Erscheinung wie beim Recht. Auch das Recht ist eine alleinige Schöpfung der Männer, zunächst auch für die Männer; drückt also nur den männlichen Willen aus und ist daher in wichtigen Punkten dem weiblichen Instinkt so entgegengesetzt, dass die Frauen sich nur durch Erlernen in sie finden können, nicht durch Hineinfühlen wie wir. Etwa manche Religionen, wie gerade die christliche, sind unter weiblichem Einfluss gebildet und enthalten deshalb weibliche Willenselemente; wie aber eine aus dem weiblichen Instinkt entstandene Tragödie aussähe, das kann man sich gar nicht vorstellen.

Männlichen und weiblichen Willen mit abstrakten Worten zu beschreiben, ist wohl nicht möglich; es möge deshalb an Beispielen erklärt werden. Hierbei muss man dann immer erinnern, dass es sich um Erscheinungen handelt, die im Leben nur als Tendenzen bemerkbar werden, in einer gedichteten Figur nur als die Eigenschaften, welche sie »weiblich« oder »männlich« machen; wie man etwa den Mädchenfiguren Schillers vorwirft, dass ihnen »die Weiblichkeit« fehle, welche dann in Goethes Frauenfiguren vorhanden sei. Seit ungezählten Jahrtausenden hat der Mann das Weib nach seinen Interessen gebildet und männlicher gemacht, das »Weibliche« immer mehr auf das Geschlechtliche beschränkt, denn in unserem Klima war ein harter Daseinskampf nötig, und damit Umsicht und Besonnenheit auch bei der Frau; erst seit ganz kurzer Zeit, wo der Daseinskampf an un-

richtigen Stellen zu leicht geworden ist, scheint manchen Männern das »weibliche Weib« wieder erwünscht geworden; das ist nicht Naturtrieb, sondern Degeneration.

Wir wollen als Typus eines männlichen Helden Schillers Karl Moor nehmen: absichtlich eine Gestalt aus einem ganz unreifen Stück, denn was dieses Stück überhaupt möglich macht, ist der männliche, ideale und tragische Wille seines Dichters.

Karl Moor erlebt verschiedene unsittliche Vorgänge. Er verallgemeinert seine Erfahrungen und kommt zu der Überzeugung, dass die gesamte bürgerliche Welt unsittlich sei. In dieser Umgebung ist ihm das Leben unerträglich. Er macht den Schluss, dass er als Räuber leben müsse, um diese unsittliche Gesellschaft zu bekriegen. Es stellt sich aber heraus, dass er dadurch sich zu grunde gerichtet hat.

Karl Moor ist ein tragischer Held, und jeder Mann wird ihn als solchen empfinden durch alle Unmöglichkeiten hindurch und bei aller Kindlichkeit jener Beobachtungen und Schlüsse.

Als Typus des weiblichen Helden wollen wir die Christine aus Strindbergs gleichnamigem Drama nehmen.

Christine ist Gustav Adolfs Tochter und Königin von Schweden. Sie hat das Staatsvermögen durchgebracht, aus Sinnlosigkeit: für Putz, Feste, Geschenke an Liebhaber, durch gedankenlose Verschwendung und ähnliches; sie wird eines Liebhabers nach dem anderen überdrüssig; die Staatsgeschäfte sind ihr langweilig, und sie ärgert sich über ihre Bevormundung; sie spielt mit den Menschen, ohne sich klar zu machen, was ihr Spielen für die bedeutet; sie ist gelangweilt, unglücklich, unbefriedigt; und so geht sie zugrunde.

Gäbe es eine weibliche Gegenart zur Tragödie, so wäre Christine eine entsprechende Heldin.

Karl Moor zieht falsche und übereilte Schlüsse und begeht daraufhin falsche Handlungen, Christine handelt nicht auf Schlüsse oder Entschlüsse, sondern bloss aus Trieb, der ihr selber unklar bleibt. Auch bei Karl Moor liegt ein Trieb zugrunde, der spezifisch männliche Trieb zur Herrschaft, zur Ausbreitung des eigenen Willens über andere, der sich ja dann in den wunderlichsten Formen als bewusster Wille äussern kann; aber alles ist bei ihm kontrollierbar, weil eben der Trieb eine Form angenommen hat, in der er sich scharf begrenzt. Christinens Trieb ist der spezifisch weibliche — namenlose, zu dem es gehört, dass er einen Abscheu vor jeder festen Form hat, der sich gerade erst recht überschlägt, wo er die Möglichkeit einer Grenze sieht, und der gänzlich unkontrollierbar ist. Warum hat Spiegelberg diese bestimmte Wirkung auf Moor? Das wissen wir genau. Warum aber wirkt Tott auf Christine anders als de la Gardie? Das wissen wir nicht, und dass wir es nicht wissen, das ist eben das Spezifische, das Weibliche.

Wir empfinden Moor als tragisch, aber auch das weiblichste Weib wird nicht Christine als tragisch empfinden. Wir haben eben nicht die weibliche Gegenart zur Tragödie und können sie uns gar nicht vorstellen, sondern nur ausrechnen: kennten wir etwa keine andere Religion als die homerische, so wüssten wir auch nicht, wie Frauen religiöse Motive gestalten. Der ganz feminine Strindberg versucht es, Christine zu einer tragischen Heldin in dem Sinn der vorhandenen Männertragödie zu machen: das Resultat ist eine grenzenlose Langeweile des Zuschauers. Einem schlechten grosstädtischen Publikum kann man natürlich trotzdem ein solches Stück mit Erfolg vorsetzen, wenn man die entsprechende Schauspielerin hat; man denke an Frank Wedekind und die Eysoldt. Da entstehen dann Wirkungen, die mit der Kunst

gar nichts zu tun haben, und die Läppischkeit des Wedekindschen Pubertätszynismus vermag Grauen zu erwecken, ähnlich wie im Wachsfigurenkabinett ein scheusslicher Mörder.

Nehmen wir als Gegenstück eine Tragödie eines der grossen Tragiker, wo ein Weib die tragische Heldin ist: Alfieris Mirra!

Mirra ist die härteste Verkörperung des bewussten Willens zur Unterdrückung des formlosen Triebes. Vom ersten Vers an weiss sie ganz genau, was sie will; nicht ein einziges Mal schwankt dieses arme Mädchen, geschweige, dass sie irgendwo unklar wäre oder den Zuschauer im unklaren liesse. Aphrodite verhängte ihr, dass sie ihren Vater lieben muss, und sie kämpft gegen dieses Ungeheure. Denken wir uns einen Jüngling, der in seine Mutter verliebt wäre! In nichts könnte er anders handeln, empfinden und sprechen; dieselben Verse könnte er sagen, nur natürlich mit Abziehung der wenigen Bemerkungen, welche auf die äussere Erscheinung und die gesellschaftliche Stellung zielen. Aber doch: würde diese Tragödie einmal aufgeführt, so müsste sie aufs tiefste erschüttern und wirken, wie nur ein grosses Dichtwerk wirken kann. Vergessen wir einmal unsere Vorstellung von der übermässigen Bedeutsamkeit des Verhältnisses zur Natur; machen wir uns klar: es handelt sich in der Kunst um nichts als um gewisse Wirkungen auf den Zuschauer. Dieser Wirkungen wegen ist sie entstanden; nicht weil ein Mensch gestalten wollte, sondern weil viele Menschen erschüttert sein wollten, bildete sich die Tragödie, in Wechselwirkung mit dem Machttrieb des Dichters, welcher erschüttern wollte; dass man heute das Verhältnis umkehrt und sogar zu dem Unsinn der l'art pour l'art gekommen ist, scheint mir ein neues Beispiel zu der typischen Verwechselung von Zweck und Mittel, welche wohl des ganzen Rät-

sels unserer modernen Kultur Lösung ist. Deshalb sind die Gesetze der Tragödie solche, welche eine Handlung zwischen ausgedachten Personen derartig leiten, dass eine tragische Wirkung erzielt wird. Die tragische Wirkung aber ist durchaus nur zu erzielen durch eine ganz feste Konstruktion der Handlung, in welcher sich eines notwendig aus dem anderen ergibt; schon die blosse Überraschung durch eine nicht vorbereitete Notwendigkeit hebt die tragische Wirkung auf. Das kann man aber nur erreichen, wenn jeder Fortgang der Handlung Ausdruck eines bewussten und klaren Wollens ist und vom Zuschauer auch als solcher kontrolliert werden kann. (Shakespeare weiss die Nacktheit dieser logischen Konstruktion häufig anmutig zu verdecken und erzeugt dadurch bei unseren Ästhetikern den Wahn, als ob er mehr »gestalte« als etwa Lessing; über diesen Punkt wäre noch manches zu untersuchen, Vorzüge Shakespeares zu zeigen und grosse Mängel.) Deshalb muss man sich nicht wundern, wenn gerade die grossen Tragiker, das heisst diejenigen, welche ihr Spezifisches in der höchsten Vollkommenheit und ungetrübt selbst durch andere Vorzüge besassen, sehr verstandesmässig wirken; der spezifisch-poetische Reiz findet sich bei den Tragikern des zweiten Ranges mehr als bei ihnen. Aber der Verstand in seiner höchsten Potenz ist eben etwas ganz Besonderes, was freilich die meisten modernen Dichter nicht ahnen, welche einen oft unternormalen Verstand durch Geringfügigkeit des Talentes ersetzen wollen.

Aus dieser Voraussetzung einer Handlung, welche Ausdruck bewussten Wollens ist und als solcher immer kontrolliert werden kann, ergibt sich ganz klar, dass Unmengen von Situationen, Charakteren, Stimmungen und so fort nie dramatisch behandelt werden können. Man denke zum Vergleich an die Plastik. Etwa eine

Hasenjagd plastisch darzustellen, ist so unmöglich, wie das Aufsteigen eines Luftballons, wenn wir auch über das eine Motiv heute ein Kunstwerk in Berlin, über das andere eines in Paris bewundern können. Sieht man von solchen beinahe göttlichen, weil menschliche Fähigkeiten nicht nur, sondern sogar Denkmöglichkeiten übersteigenden Werken ab, so begreift man leicht, dass die Notwendigkeit der Komposition in ein geschlossenes Ganze, der schönen Silhouette von allen Seiten, der sofortigen Verständlichkeit und anderes mehr nur wenige Motive für den Bildhauer lässt gegen unendlich viele für den Maler. Man könnte sich vielleicht anheischig machen, in der äussersten Abstraktion alle möglichen tragische Motive an den Fingern aufzuzählen, und man behielte da wohl noch einen Finger übrig.

Dass da das Triebhafte natürlich gänzlich ausgeschlossen ist, kann wohl kein Zweifel sein.

Es gibt andere Orte, wo es verwendet werden kann mit verschiedener Wirkung: in der Novelle und im Roman. Im Roman hat es am genialsten wohl Dostojewski gebraucht. Hier frischt das Unerwartete, Geheimnisvolle und Unberechenbare in angenehmer Weise die bürgerliche Langweiligkeit auf und erweckt immer wieder das sonst erlahmende Interesse, wie denn Überraschung und Geheimnis ja überhaupt so gute Vehikel für den Roman sind wie arge Fehler in der Tragödie. Und gar die Novelle, die überhaupt das Sonderbare, Einzige, Märchenhafte und Fremde erzählt, kann hier ihre stärksten Wirkungen haben, im Witzigen oder Traurigen.

Aber: der Roman ist keine Kunstform, und die Novelle hat zwar noch Form, aber schon ausserkünstlerische Wirkung. In der Kunst gilt nur das Erhebende, das uns nach oben führt. Christine ist wohl der ursprüngliche Weibtypus, heute ist sie der Typus

der Dirne schon im Leben; und will man die Dirne in der Kunst haben, so soll man ihr wenigstens das Antlitz der Sonja des Raskolnikow geben, auf dem ein letztes Leuchten des Göttlichen ruht, wie wir ja auch die Äffin nicht von einem Dichter sehen wollen, und deren Tochter ist die Dirne. Auch unseres Willens Ausdruck ist die Tragödie, und wenn wir guten Willen haben, der allein berechtigt ist, der die Menschheit nach oben führt, so wollen wir die Mirra sehen, die eine reine Jungfrau ist und auch ein reiner Jüngling sein könnte.

GESELLSCHAFTLICHE VORAUSSETZUNGEN.

Es ist ohne weiteres klar, dass jemand, der über die künstlerische Bewegung seiner Zeit schreiben will, immer einige Schwierigkeiten wird überwinden müssen; heute scheinen diese Schwierigkeiten besonders gross, denn wohl noch nie ging das geistige Leben so nach vielen Seiten auseinander, folgten sich so schnell die verschiedenartigsten Richtungen in der Gunst der Schaffenden, Beurteilenden und Geniessenden. Aber gerade unsere Zeit scheint ein sehr grosses Bedürfnis zu haben, ihre geistigen Bewegungen selbst zu untersuchen und abzuschätzen.

Von den vielen literaturgeschichtlichen Versuchen dieser Art scheint mir bei weitem der bedeutendste der von S. Lublinski zu sein; in des Verfassers »Bilanz der Moderne« ist in reiferer Weise als in seinem älteren Werke »Literatur und Gesellschaft« eine Untersuchung ausgeführt über die letzten Ursachen der dichterischen Erscheinungen der Gegenwart; und ob man den Resultaten dieser Untersuchung nun beipflichten mag oder nicht, jedenfalls ist hier vor allem zunächst ein Wille zum Verstehen und Ordnen nach einem vernünftigen Prinzip; geringeren Wert würde ich auf die grossen Vorzüge in der Ausführung legen, die ja das Buch noch nicht qualitativ von anderen unterscheiden können.

Die bedeutungsvollste Anregung erhielt unsere moderne Literaturgeschichte von Taine; Taine machte als Erster den soziologischen Gesichtspunkt geltend neben und vor dem ästhetischen und psychologischen. Seine Anregungen wirken bis heute lebendig nach; aber seit ihm hat sich die soziologische Betrachtungsart selbst geändert, und diese neue Soziologie fand bisher noch keinen Eingang in die Literaturgeschichte; so ist es möglich, dass jemand von demselben Prinzip

ausgehen kann wie er und doch seine rechten Schüler, die Erben seines Prinzips, bekämpfen muss.

Ich möchte gleich von vornherein bemerken, dass ich mit Lublinskis Deutungsversuch nicht einverstanden bin, und zwar, weil mir seine soziologische Grundlage zweifelhaft erscheint. Er hat seine Grundlage von Marx herübergenommen: Das Letzte, was alle Regungen der Gesellschaft bestimmt, ist die Erzeugung der Unterhaltsmittel und die Befriedigung der Bedürfnisse durch dieselben. In der heutigen Gesellschaft, welche die kapitalistische genannt wird, ist das massgebende Moment, dass die Erzeugung zwar gesellschaftlicher, die Verteilung aber individueller Natur ist; nämlich nicht ein einzelner erzeugt für sich oder einen bestimmten anderen, sondern grosse Gruppen erzeugen für die Bedürfnisse aller, ihre Erzeugnisse werden aber Eigentum einzelner; hierdurch entstehen einerseits periodische Katastrophen des wirtschaftlichen Lebens, andererseits zunehmende Abhängigkeit der arbeitenden Klassen, eventuell auch Verelendung, und zugleich verringert sich beständig die Zahl der auf der anderen Seite stehenden Besitzenden. Durch diesen Gegensatz ergibt sich ein Kampf der Arbeitenden gegen die Besitzenden und deren endliche Enteignung zugunsten der Gesellschaft; die Äusserungen unseres geistigen Lebens sind zum grossen Teil aus diesem Kampf, dem Klassenkampf, zu erklären.

Wenn man diese politisch-soziale Theorie für richtig hält und dann noch dazu an die französische Revolution und unsere klassische Dichtung denkt, so hat das Ganze etwas sehr Verführerisches. Indessen ist doch folgendes zu bemerken, wobei sogar angenommen werden soll, dass die grundlegende politisch-soziale Revolutionsromantik unwiderleglich sei.

Die bürgerliche Revolution erstrebte die politische Anerkennung einer bestehenden gesellschaftlichen Tat-

sache. Das Bürgertum hatte die Intelligenz und das Geld für sich, also die reale Macht, und wollte nun auch in irgendwelcher Form die politische Macht haben. Alle solche Kämpfe erscheinen den Angreifern als ein Ringen um die höchsten Güter der Menschheit: um Freiheit, Gerechtigkeit, Menschenwürde, Kultur und so weiter. Das Bürgertum erreichte sein Ziel auch durchaus und gewann die ihm gebührende Stellung. Ein solcher siegreicher, historisch vernünftiger, im einzelnen vielleicht zwar oft widerwärtiger Prozess wirkte naturgemäss befruchtend auf die Literatur. Man denke doch nur bloss an das Einzige, dass der letzte Anstoss für Werthers Selbstmord die Kränkung der adeligen Gesellschaft ist! Wie das Ziel erreicht ist, verschwinden freilich die Illusionen, und in begreiflicher Enttäuschung verherrlicht man nun die alte aristokratische Herrlichkeit, deren unangenehme Seiten man ja schnell vergessen hat: es folgt auf den Klassizismus die Romantik.

Die proletarische Revolution — wenn eine solche möglich wäre, aber sie ist eine contradictio in adjecto — erstrebt durch politische Mittel, die heute sämtlich mit Ausnahme der recht wertlosen Stimmzettel in der Hand des Gegners sind, eine neue gesellschaftliche Tatsache. Auch bei ihr erscheint den Angreifern ihr Kampf als ein Ringen für die Freiheit, Gerechtigkeit, Menschenwürde, Kultur und so fort. Nur ist hier das alles unvernünftig, da nicht eine historisch vernünftige Aufgabe vorliegt. Wenn vor der französischen Revolution der gebildete und wohlhabende Bürger gegen den nicht gebildeteren und nicht wohlhabenderen Adeligen zurückstand, so war dem einfach durch ein einziges Gesetz abzuhelfen; denn die Ungleichheit war nur juristisch-formaler Natur. Wenn heute der Arbeiter dem Mitglied der höheren Gesellschaftsklassen nachsteht, so ist das eine Ungleichheit von gesellschaftlich-

materieller Natur; dieser könnte man nur abhelfen, wenn man bewirkte, dass der Arbeiter nicht mehr Arbeiter wäre; aber ohne Arbeiter kann die Gesellschaft doch nicht leben, und so kommt man auf einen anderen Ausweg, dass man nämlich den anderen auch zum Arbeiter machen möchte. Damit aber kämpft man gerade gegen Freiheit, Gerechtigkeit, Menschenwürde und Kultur; denn man unterwirft ja den anderen bloss auch noch allen jenen angeblichen Leiden des sich Beklagenden, ohne den zu erlösen. Oder wäre das ein Unterschied, ob Sklaven von Herren regiert werden oder von anderen Sklaven, welche sie sich selbst zum Zweck des Regiertwerdens halten? Wenn schon die Wahl stände, so wäre das Erste gewiss vorzuziehen.

Hier liegt der eigentliche Grund, weshalb unsere neue Literatur, nachdem sie mit einem sehr energischen, auf spätere ästhetische Grosszügigkeit hinweisenden revolutionär-politischen Ansturm begonnen, plötzlich abbrach, unruhig und ziellos wurde.

Aber eine ganz andere Bedeutung, wie sie selber meinen, haben ja Sozialismus und Demokratie; sie sind die grandiose Phantasmagorie, der riesige mythische Reflex der Geldwirtschaft: nicht das Wollen einer schöneren Zukunft, sondern die optimistische Verklärung, die religiöse Verinbrünstigung einer recht elenden Gegenwart; hier meine ich, im Gegensatz zu Lublinski, den Boden zu finden, auf dem konstruiert werden muss.

In Wahrheit ist nämlich durch die Geldwirtschaft — ganz abgesehen von Besitzverhältnissen und den Umständen von Produktion und Konsumtion — jenes Zukunftsideal schon heute verkörpert: jeder Mensch ist Produzent und als solcher Sklave von Herren, jeder ist Konsument und als solcher Herr von Sklaven; wobei zudem noch die natürliche Wechselwirkung

eintritt, in welcher bei jedem Sklavenverhältnis auch der Herr als solcher wieder seinerseits vom Sklaven abhängt; so sind alle frei, weil sie alle unfrei sind. Es ist das wahrhafte Meisterstück unserer Zivilisation, den Menschen diese Tatsache verführerisch gemacht zu haben, deren Niederträchtigkeit jeder Indianer erkennen würde.

Dichter gab es erst, als es ein Publikum gab, und es bestand stets eine Wechselwirkung zwischen Dichter und Publikum: die Homerischen Gesänge waren Publikumskunst, denn sie waren das, was die kleinasiatischen Aristokraten an ihren Höfen hören wollten, und die Tragödien des Äschylus waren Publikumskunst, weil sie das waren, was die Bürger von Athen sehen wollten. Es gab Völker und Zeiten, in denen die dichterischen Fähigkeiten gering waren, und wo sie hoch waren: erst mit dem Beginne der Geldwirtschaft beginnt aber der Unterschied zwischen Literatur und Unterhaltungsschriftstellerei, mit ihrer Entwickelung vertieft und erweitert er sich, und heute ist er so wichtig, dass er meines Erachtens ein ausschlaggebendes Moment für die literarhistorische Betrachtung ist.

Der Dichter, mag er wollen oder nicht, wird mit in die allgemeine Beziehung gespannt: Produzent — Konsument, deren Ausgleichung durch das Geld stattfindet. Anders ausgedrückt: er schreibt ein Buch oder ein Drama, das von einer Anzahl Menschen gelesen oder gehört werden soll, die ihm gänzlich unbekannt sind und ihrerseits zu ihm sich zunächst nur dadurch in Beziehung setzen, dass sie durch eine Mittelsperson ihm eine Geldsumme geben für das Recht des Lesens oder Hörens. Nun entstehen für ihn verstandesmässige und sittliche Fragen, die für frühere Dichter nicht vorhanden waren.

Das Publikum setzt sich heute zusammen aus

Menschen aller Berufe, Stände, Alter, Lebenslagen und selbst Nationen. Will der Dichter wirken, so darf er nur voraussetzen, was allen diesen Leuten gemeinsam ist: nicht vornehme Gesinnung, denn es lesen ihn auch schlichte Bürger, aber auch nicht Hans Sachsische Ehrbarkeit, denn auch vornehme Leute lesen ihn; nicht Religion und nicht Irreligiösität; nicht starke Sittlichkeit und nicht Frivolität; nicht brennende Vaterlandsliebe und nicht energische Vaterlandslosigkeit. Mit einem Wort: die Gefühle dürfen nie so stark sein, dass sie jemanden, der die entgegengesetzten Gefühle hat, kränken könnten. Das eigentliche Kunstwerk braucht als Material aber immer die Gefühle in ihrem stärksten Ausdruck und muss deshalb fast immer das Leben erhöhen, weil im Leben, wo die Menschen eben untereinander auskommen müssen, die Gefühle abgeschwächt werden. So ergibt sich zunächst die Notwendigkeit für den heutigen Schriftsteller, das Gebiet des grossen Kunstwerkes ängstlich zu meiden und sich auf der mittleren Linie einer allgemeinen angenehmen Banalität zu halten. An zweiter Stelle kommt als Positives, das ihm das Publikum suggeriert, folgendes: Gemeinsam sind allen Menschen die Freude an der Spannung; das Erliegen unter der Zeitmode; die Leser erfreuen sich alle einer gewissen durchschnittlichen Bildung, die sie gern wieder antreffen; sie sind endlich dankbar für die ganze Menge jener kleinen Momente, die ihnen eine Unterhaltung verschaffen. Und so kommt die Unterhaltungsliteratur zustande, dank jenem allgemeinen soziologischen Gesetz, dem vielleicht einzig sicheren, welches es gibt, dass die intellektuelle und sittliche Qualität der Lebensäusserungen einer Menschenmenge in demselben Masse fällt, wie die Zahl der Menschen steigt, welche sie zusammensetzen.

Unzweifelhaft sind die Unterhaltungsschriftsteller

keine Dichternaturen; sie würden in früheren Zeiten keine Iliaden und Odysseen geschrieben haben, sondern hätten geschwiegen wie anderes Pack, das auch erst heute zu Worte kommt: hier liegt also nicht der Grund für unsere heutige künstlerische Armut, dass etwa grosse Begabungen durch die Ansprüche des Publikums herabgezogen würden.

Aber nun können wir dieselbe Sache auch von der entgegengesetzten Seite betrachten. Unter einer so ungemein grossen Menschenmenge, wie heute dem Dichter als Publikum zur Verfügung steht, wird sich auch eine Anzahl Menschen finden, welche für diese oder jene Exzentrizität zu haben sind; so können sich unter den Dichtern Spezialitätenkünstler entwickeln von jeder Art, etwa anfangend von dem Phantasten ohne Phantasie bis zum l'art pour l'art-Dichter, der nur leider gerade kein Dichter ist. Auch unter diesen Schriftstellern wird man produktive Naturen nicht finden, auch diese Begabungen sind erst heute an das Tageslicht gekommen und hätten früher geschwiegen.

In einer Zeit, wo so sehr die ganze Gesellschaft aufgewühlt ist, alle Tore geöffnet und Wege frei gemacht, der Entwickelung des einzelnen so wenig Hindernisse in den Weg gelegt und im Gegenteil hervorragende Menschen gefordert werden, müsste nun doch aber offenbar ein Überfluss an eigentlich produktiven Menschen vorhanden sein.

Da es hier nicht auf Leistungen ankommen kann, so darf man hier wohl nur aus der persönlichen Erfahrung und dem subjektiven Gefühl urteilen. In jüngeren Jahren, wo ich sehr viel Verkehr in unserer aufstrebenden Generation hatte, würde ich die Frage unzweifelhaft bejaht haben; heute bin ich geneigt, sie zu verneinen. Wenigstens will ich eine Begründung andeuten: ich suche die Ursache in der Schwächung des Willens, welche heute allgemein ist durch das

Aufheben des Zentrums der individuellen Tätigkeit und Zersplitterung des Individuums in seine Funktionen. Das grosse Kunstwerk hat seinen letzten psychologischen Grund in einem Werturteil des Künstlers, es ist ein Akt seines Willens; an zweiter Stelle wirkt der Verstand, der dann an dritter Stelle Gefühl und Phantasie als untergeordnete Helfer verwendet.

In Lublinskis Buch finde ich die relative Einschätzung der Dichter und Autoren ausgezeichnet; nicht in einem einzigen Falle wüsste ich eine Einwendung zu machen. Zuweilen hat er in der psychologischen Auffassung einen Scharfblick, den man sich nicht übertroffen denken kann; zum Beispiel, wenn er unter dem Philosophenmantel Maeterlincks die langen Ohren erkennt, und bei Frank Wedekind, der auch im Schwabenalter noch nicht die Wehen der Pubertätsperiode überwunden hat, die heimliche Sentimentalität. Nur, ich finde, er hat den Nullpunkt zu hoch angenommen; objektiv, an den Erfordernissen der Kunst oder auch an massgebenden alten Werken gemessen, sind alle Autoren überschätzt.

Da ich selbst zu den Beurteilten gehöre und manchem der anderen durch Freundschaft oder Bekanntschaft verbunden bin, so möchte ich nicht gern auf die einzelnen exemplifizieren; bei unserem vorgenommenen Zweck geht es auch an, wenn ich solche allzugrosse Nähe vermeide.

Wir hatten vorhin bereits zwei Klassen von Autoren abgesondert, nämlich die Unterhaltungsschriftsteller und die Exzentrischen, von denen die einen im »grossen Publikum«, die anderen in den »literarischen Kreisen« die Hauptrolle spielen; sie gehören unzweifelhaft in die Literaturgeschichte, haben aber mit der Literatur nichts zu tun, sie haben historische, aber nicht ästhetische Bedeutung; beide Klassen sind überdies gleich kurzlebig.

Nehmen wir aber nun einen wirklichen Dichter an, einen von der Art, wenn auch nicht unbedingt von dem Range des Homer oder Aeschylus; um etwas Greifbares zu haben, etwa einen Hebbel; welche Situation findet der heute vor, wenn er an sein erstes Werk geht?

Er müsste sich sagen — natürlich sagt er es sich nicht —, dass weder das eine Publikum, welches ein banales Vergnügen, noch das andere, welches eine Sensation haben will, für ihn das geeignete ist. Gibt es aber noch ein drittes Publikum? Ein ernstes Kunstwerk verlangt Vertiefung, Anspannung, Zeitopfer, Überwindung des Ungewohnten und verschiedenes andere vom Publikum, das nur Menschen leisten können, die Musse haben, Kultur besitzen, sich verantwortlich fühlen als Kulturträger. In der modernen Gesellschaft sind das »Kreise«; nun, man kann unwidersprochen behaupten, dass mit der zunehmenden Kompliziertheit des Lebens die Zahl dieser Kreise ständig abgenommen hat. Höchst sonderbarer Zustand unserer Gesellschaft! Neue Maschinen werden erfunden, neue Organisationen der geringsten Lebensbeziehungen eingeführt, alles nur zu dem Zweck, überflüssige Arbeit zu sparen, und die Menschen haben immer weniger Zeit; das Leben wird beständig schwerer dadurch, dass es beständig erleichtert wird; die Sorgen mehren sich durch die zunehmenden Mittel zu ihrer Bekämpfung; und wir werden Barbaren dadurch, dass wir unser Leben immer mehr von den Barbaren entfernen.

Vielleicht werden später einmal die Zeiten wieder besser, dann begreift man vielleicht nicht, welche Kämpfe, welche Entbehrungen und welche Leiden wir heute durchzumachen haben, die wir Künstler sind, durch die Roheit und Ungebildetheit unserer heutigen Gesellschaft. Mag das Gesindel, welches für die grosse Masse schmiert — und fast unsere ganze Gesellschaft

gehört heute zur grossen Masse — die »Berühmtheit« für sich beanspruchen; wer weiss, dass er Kunst schafft, der verzichtet gern auf die Berühmtheit, denn der Ruhm ist ihm sicher; mag es auch unerhörte Einnahmen haben: ein recht albernes Theaterstück kann seinem glücklichen Fabrikanten bis zu einer Million einbringen, und Grundstückspekulanten beneiden schon den Verfasser des »Romans der Saison« — wer geistig arbeitet, wünscht nicht zu leben wie ein Bankdirektor. Aber der Einfluss auf unser Volk ist uns gänzlich verloren gegangen und damit die Wechselwirkung, dass das Wünschen des Volkes auch uns beeinflusst. Wir haben nicht mehr unsern schönsten Lohn, und wir verlieren die Sicherheit des Arbeitens; ein ganz anderer Wille gehört heute dazu, wenn einer seinen Gang gehen will, wie noch in unserer klassischen Zeit. Das Schicksal Grillparzers ist typisch. Nicht die politischen Verhältnisse haben diesen grossen Dichter verstummen gemacht, sondern das elende Pack, das sich auf der Bühne breit machte, die ihm gebührt hätte. Und die Nachkommen dieses Packs von heute sind noch viel, viel elender, wie man es sich damals träumen liess. Die Ifflands und Kotzebues, die Julius von Voss und Clauren wären ja Klassiker, wenn sie heute aufträten.

Und es wird immer schlimmer. Der Fabrikbetrieb und das Grosskapital macht sich auch bereits beim Leihbibliotheksschmierer geltend. Möge für künftige Zeiten hier ein Name der Vergessenheit entrissen werden: der erste, der eine Reklame für seine Schwarte betrieb, wie sie bisher nur für Hosenträger und Hühneraugenmittel üblich gewesen, war ein Herr Stilgebauer, von der Firma Bong in Berlin. Er erreichte dadurch, dass er für 1904 den Rekord als meistgelesener Leihbibliotheksautor hatte.

Und gleichfalls möge für künftige Zeiten aufbewahrt

werden — denn die Bücher dieser Autoren werden ja so gierig gelesen, dass sie in einigen Jahren durch den Gebrauch vernichtet sind —, dass eine Nataly von Eschstruth es wagen durfte, einen Roman dem deutschen Kaiser zu widmen.

Aber kommen wir wieder auf den Dichter zurück. Unzweifelhaft erhielt er heute andrerseits intellektuell Ungeheures. Noch nie gab es eine Zeit, welche ein solches geschichtliches Verständnis hatte, wie wir haben. Heute zum ersten Male, seit es Menschen gibt, ist die Vergangenheit nicht mehr tot. Nicht so viel, aber doch auch Bedeutendes gibt ihm die Beherrschung der Natur und die Einsicht in ihre Gesetze, durch die wir desgleichen alle früheren Zeiten übertreffen. Aber diese intellektuellen Schätze an sich sind für den Dichter tot: sie erhalten erst Leben durch ein Ziel und einen Willen. Ziel und Willen hat aber unsere Gesellschaft nicht, deren wesentliches Merkmal ja eben ist, dass sie über dem Mittel den Zweck vergisst.

Der Aufschwung unserer Dichtung in den achtziger Jahren hing ganz eng damit zusammen, dass die jungen Idealisten von damals ein Ziel und einen Willen durch die sozialdemokratische Bewegung gefunden zu haben meinten; heute, wo sich auch für den Jugendlichsten ganz klar zeigt, dass deren ganze reale Bedeutung nur ist, den höheren Teil der Arbeiterklasse in kleinbürgerliche Lebensbedingungen zu versetzen, kann eine solche Illusion nicht mehr in Frage stehen; mit ihr entschwand das gesamte Pathos der Grosstadtlyrik und der dichterischen Verherrlichung der Maschine und der durch den Historismus der Neuzeit errungenen Freiheit.

So ist also die doppelte Situation für unseren Hebbel. Was soll er nun beginnen?

Vielleicht hilft uns eine geschichtliche Parallele weiter.

Die späteren Zeiten der griechischen Kultur ruhten auf ähnlichen gesellschaftlichen Voraussetzungen wie die unseren, soweit natürlich von Ähnlichkeit zwischen unserer Zivilisation und jener Kultur die Rede sein kann. Dennoch haben sie in ihrer Art bedeutende Erscheinungen hervorgebracht, von Theokrit bis Longos, und noch später einzelnes in der Anthologie. Wenn man etwa Daphnis und Chloë, dieses Werk eines Mannes aus gelehrter Kultur, mit Aucassin und Nicolette vergleicht, das von einem Manne in der Situation Homers gedichtet wurde, so wird man wahrscheinlich immer schwanken, welcher Dichtung man den Preis zuerkennen soll. Also auch, wenn die Zeit dem Dichter nichts Grosses in die Seele gibt, und das Publikum im besten Falle aus Liebhabern besteht, wie sie etwa heute unsere Exzentrischen haben, ist Dichtung noch möglich; dass auch andere als bloss liebenswürdige und geistreiche möglich ist, scheint mir das erwachende Interesse gerade für Hebbel bei uns heute zu beweisen.

Wenn wir aber dieses genauer betrachten, so finden wir in fast reinem Zustande die Wirkung einer Macht, die wir bisher ganz vernachlässigt hatten, nämlich der Kritik.

Noch nie hat die Kritik eine solche Bedeutsamkeit gehabt wie heute, wo das Publikum durch seine Zusammensetzung, welche eben jedes Urteil bei ihm paralysieren muss, notwendig kritiklos ist. Ja, wenn man bitter sein wollte, könnte man sagen: wie die heutige Gesellschaft für jede Funktion besondere Funktionäre erzeugt, welche diese betreffende Funktion ihr abnehmen und als spezielle Lebensaufgabe betreiben, so hat sie für den künstlerischen Genuss die Kritiker geschaffen; die geniessen nun für sie, und damit ist ihre, der Gesellschaft, Beziehung zur Kunst erledigt.

Für einen Zweig der Literatur, für das Theater,

hat sich die Kritik schon zu einer Art von Amt entwickelt, aus äusseren Gründen, weil bei dem grossen Interesse gewisser Leserkreise für das Theater in den grösseren Zeitungen ein eigens angestellter Theaterkritiker vorhanden sein muss; in dieser Stellung liegt es begründet, dass er eine immer grössere Selbständigkeit erlangt, dadurch das Bewusstsein seiner Verantwortlichkeit bekommt und sich nun mit aller Energie seinem Berufe widmet. Leider haben wir für die übrigen Zweige der Literatur die Institution des ständigen, unabhängigen und selbstverantwortlichen Kritikers im Redaktionsstab noch nicht; es ist mehr oder weniger Zufall, was der Redakteur aus der Unmasse der Neuerscheinungen herausgreift und wem er es anvertraut; schon allein der Umstand aber, dass nicht einer etwa in einem Blatt alle Romane bespricht, macht die Romankritik viel geringwertiger als die Theaterkritik, denn die verschiedenen Kritiker machen verschiedene Voraussetzungen, namentlich hinsichtlich des Niveaus, unterhalb dessen die Literatur aufhört und die Unterhaltung beginnt; und dazu hat natürlich jemand, der nur gelegentlich einmal ein Buch bespricht, nicht das Verantwortlichkeitsgefühl, das der Mann von Beruf besitzt. Ein gewisser Ersatz wird geschaffen, indem Kritiker von persönlichem Namen nach ihrer Wahl in Blättern, die ihnen nahe stehen, wichtige Neuerscheinungen in Feuilletons besprechen; allein auch hier ist zu viel Zufall, denn nicht immer kann ein Blatt eine solche Arbeit verwenden. So geschieht es, dass ein sorgfältiger Zeitungsleser zwar ganz genau über Wert und Unwert aller aufgeführten Stücke unterrichtet ist, und zwar bei allen, auch den kleineren Blättern, in einer Weise, die ganz genau das ernste Werk von der Unterhaltung trennt, aber über alle übrigen neuen Werke der Dichtung erfährt er nur Zufälliges und Unzuverlässiges.

Immerhin ist es schon sehr viel, was wir so haben, und das macht die Situation wesentlich hoffnungsvoller, als sie vorher erschien. Unser junger Hebbel, wenn er überhaupt zur Aufführung kommt, kann ganz sicher sein, dass er bei der Kritik die denkbar günstigsten Voraussetzungen antrifft: fachmännisch gebildete Beurteiler mit starkem Verantwortlichkeitsbewusstsein; dieses letzte wird sogar dahin führen, dass er wahrscheinlich eher zu günstig eingeschätzt wird als zu ungünstig, denn es mag sich nicht leicht einer der Gefahr aussetzen, einen später Grossen nicht gleich erkannt zu haben: einen später Kleinen zu überschätzen, bringt keine Gefahr, denn die allzugute Kritik verschwindet mit ihm.

Indessen, wie viele Beispiele zeigen, nützen die schönsten Kritiken zunächst noch gar nicht so sehr viel. Denn das ist ja das Schlimme unserer Zeit, wie wir sahen, dass die Unterhaltungsautoren und die Extravaganten das Publikum mit Beschlag belegt haben; und kann man es dem geplagten Geschäftsmann vielleicht übel nehmen, wenn er sagt: Am Abend will ich mich wenigstens ausruhen; ich bin kein Grieche, der seine Sklaven hatte und Ruhe genug fand, tiefe Erschütterungen im Theater, noch dazu in seltenen Festzeiten, zu erleben, sondern ich bin leider mein eigener Sklave? Oder kann man sich wundern über das Sensationsbedürfnis des anderen, der sagt: Alles ist schon einmal dagewesen, gebt mir etwas, das noch nie dagewesen ist!?

Es kommt jetzt die zweite Aufgabe der Kritik, eine derartige Propaganda für den entdeckten Autor zu machen, bis das Publikum soweit gebracht ist, dass er ihm gefällt. Diese uAfgabe ist je nach der Art des Autors verschieden schwierig; etwa Hebbel gefällt auch heute noch bei weitem nicht so vielen, wie zum Beispiel Ibsen gefällt, und wahrscheinlich wird es

mehr Arbeit der Kritik kosten, ihn soweit durchzudrücken, wie bei Ibsen nötig war, bei dem seine sozialen Ideen sehr mithalfen.

Wie man sieht, hängt diese Schätzung allerdings ganz ab von einer hohen Auffassung von der Bedeutung der Kritik. Es dürfen dabei auch zwei bedenkliche Momente nicht vergessen werden.

Erstens kann die Kritik diese Bedeutung nur haben, wenn sie von bedeutenden Männern vertreten wird, und das kann bei den heutigen Zuständen nur in der Grossstadt geschehen. So wird die Grossstadt ausschlaggebend für den Erfolg einer Dichtung und wird in irgend einer Weise den Dichtern auch eine gewisse Direktive vorschreiben. Gerade für uns Deutsche, die wir eine starke gemütliche Beziehung zur Natur haben, ist das bedenklich; aber auch ganz allgemein ist die Hast, Unruhe und Veränderlichkeit der Grossstadt der Kunst nicht günstig. Indessen sind solche Erscheinungen nicht nach unserem Belieben zu ändern, wie manche Leute glauben, und mir wenigstens ist das nichtskönnende Biedermeiertum der sogenannten Heimatskünstler nicht erfreulicher als selbst das frivolste Berliner Premierenpublikum; das kann einer zwingen, wenn er wirklich etwas ist, aber gegen die Mischung von Dummheit und Arroganz ist nicht anzukommen.

Zweitens sind die Kritiker selbst schon naturgemäss unruhige und auf beständig Neues ausgehende Menschen; das ergibt sich aus ihrer Tätigkeit, die immer nur Aufnehmen ist ohne das Gegengewicht einer bürgerlichen Arbeit. Aber auch hier kann man leichter einsehen als ändern. Ganz besonders scheint mir hierdurch die Gefahr nahezuliegen, dass der Spezialitätenkünstler verwechselt wird mit dem wirklichen grossen Dichter.*)

*) Grillparzer, Selbstbiographie: »Wenn man gegenwärtig den Namen Fouqué nennt, verziehen sich die Gesichter zu spöttischem Lächeln; da-

Wie in dem Vorhergehenden flüchtig gezeichnet ist, erscheinen mir die gesellschaftlichen Grundlagen für unsere heutige Literatur: nicht, wie Lublinski meint, als ein Kampf von Klassen, sondern als ein allzu undifferenziertes und dadurch indifferentes Publikum, das der Kunst gegenüber zunächst gar keine Ansprüche stellt als der Unterhaltung oder der Sensation, aber aus sich heraus einen neuen Berufstand von Personen entwickelt, die nicht mehr naiv geniessend, sondern pflichtmässig prüfend ihm das Urteil sagen, welches es selber haben wird, und nach dem sich dann der endliche Erfolg und Einfluss einer Dichtung richtet.

Wenn man die Erscheinungen des geistigen Lebens soziologisch betrachtet, so kommt man zunächst immer in die Versuchung, eine mehr oder weniger weitgehende Unfreiheit des Geistes zu finden. Gerade in der Kunst würde man mit solcher Ansicht am übelsten fahren; denn da die letzten technischen Gesetze in den einzelnen Künsten ewig sind, und von ihnen eigentlich das Wesentliche des Kunstwerkes bestimmt wird, so ist in Wirklichkeit die Bedeutung des Zeitlichen im

mals aber war er in so hoher Geltung, dass ein grosser Teil der Nation ihn dem Altmeister Goethe an die Seite setzte. Überhaupt überfällt einen Deutschen, der das sechzigste Jahr überschritten hat, ein wunderliches Gefühl, wenn er die unzähligen Geschmackswendungen, den immerwährenden Wechsel von philosophischen und sonstigen Überzeugungen sich zurückruft, die er in dieser Zeit erlebt hat: Überzeugungen, die von einer Überschwenglichkeit begleitet waren, die ihnen eine ewige Dauer zu versprechen schien, indessen in doch noch kaum mehr als zehn Jahren in nichts zerflossen waren. Goethe, Schiller, Lessing sind zwar die einzigen aus unserer ganzen Literatur geblieben bis diesen Tag, niemandem aber fällt es ein zu glauben, dass der Wert dieser Heroen nicht bloss in ihrem Talent, sondern auch in ihren leitenden Grundsätzen lag. Man ändert, bessert, schreitet vor, und immer glaubt man wieder das Rechte gefunden zu haben. Da überschleicht nun solche Beobachter dann gar der Zweifel, ob aus einer so wetterwendischen, in ihren Ansichten so unklaren, in ihren Überzeugungen so schwankenden Nation je etwas Vernünftiges werden könne?« Das trifft doppelt für unsere Zeit zu, wo eben der Einfluss der Kritik so viel wichtiger geworden ist durch den Rückgang der Bildung in der Gesellschaft. Und auch das darf man nicht vergessen, dass wenigstens die deutsche Kritik auch niemals ein Verständnis für das haben wird, was Grillparzer die »leitenden Grundsätze« nennt: sie teilt eben die Fehler der Nation, von denen nur der Künstler sich wohl oder übel freimachen muss.

fertigen Kunstwerk recht gering; ganz anders ist es mit dem unvollkommeneren Kunstwerk, das ist fast immer ein Produkt des Zeitgeistes. So liegt in der Form die Freiheit des Künstlers, und je strenger die Form, desto freier ist der Dichter. Die strengste dichterische Form hat die Tragödie, und eine richtig gebaute Tragödie ist auch gänzlich zeitlos: nur, sie muss eben auch wirklich richtig gebaut sein.

Der König Ödipus hat seinerzeit durch seinen Stoff gewirkt und durch seine Kunst; die erste Wirkung ist verloren gegangen, die zweite ist heute so stark wie vor zweitausend Jahren — vielleicht sogar stärker, weil sie rein ist von der ersten. Aber wir Modernen haben ja gerade diesen abstrakten Zuschauer für uns, den Sophokles nicht hatte, als er lebte, den er erst heute, nach zweitausend Jahren hat. Wir haben jenes oben geschilderte Publikum, das sich aus so heterogenen Bestandteilen zusammensetzt, dass alle Bestrebungen in ihm sich paralysieren, und nur das allgemeinste Menschliche übrig bleibt; muss denn das notwendig auf das Banale gerichtet sein?

Geben wir zu, was unsere Zeit Grosses schafft, das ist alles im einzelnen banausisch, denn es dient nur dem gemeinen Bedürfnis und entsprang der gewöhnlichen Not. Aber betrachten wir die Erfindungen, Entdeckungen, Kämpfe, Organisationen, das Geschaffene und die Möglichkeiten, so sind wir zu einem Kraftgefühl berechtigt wie nie vorher eine Zeit. Und sollte dieses Kraftgefühl nicht unsere Dichter so heben können, dass sie der grossen Tragödie fähig würden? Die Hellenen haben sie gehabt in ihrer grössten Zeit; aber selbst die Zeit Shakespeares vermochte nicht, zu ihr hindurchzudringen; zum ersten Male wieder die Gegenwart scheint die Aussicht zu bieten, und zwar in der Entwickelung von Schiller über Hebbel zu uns.

Die optimistischen Erwartungen der letzten Sätze

führen zu einer zweiten soziologischen Prüfung: hatten wir uns vorher gefragt, wie kann ein Kunstwerk heute wirken; so müssen wir uns nun fragen: wie kann ein Künstler heute leben.

Jene innige Beziehung von Künstler und Publikum in alten Zeiten, welche im Anfang dieser Betrachtungen erwähnt wurde, gibt es heute nicht mehr, wie wir sahen, und damit ist auch das Leben nicht mehr möglich, wie es frühere Künstler führten. Als äusserlichen Markstein kann man die Erfindung der Buchdruckerkunst setzen.

Ein Kunstwerk aber ist das Sprechen des Künstlers zu anderen Menschen; erst in seiner Wirkung zeigt es seine Bedeutsamkeit. Deshalb kann ein Künstler nicht als Einsiedler leben, wenigstens wenn er nicht verkümmern will, wie so manche gerade von den besten heute, sondern er gebraucht eine gleichgestimmte Umgebung als das mindeste, wenn er nicht eine Menge hat, der er nach dem herabsetzenden Wort »sich zeigen« kann.

Unsere heutige Zeit betrachtet gewöhnlich naiv den Wissenschaftler als den Vertreter des höchsten Geistigen und bemisst die Ansprüche der anderen nach dem, was für diesen gut ist; und der Wissenschaftler kann freilich durchaus mit Vorteil ein Leben nur für sich führen, in welchem er ungestört und gelassen den Weg schreitet, der ihm durch seine besondere Aufgabe vorgeschrieben ist, höchstens unter gelegentlicher Rücksprache mit Fachgenossen; ihm wird es nicht den Lebensnerv berühren, wenn er vielleicht verkannt, selbst missachtet wird; denn die Resultate seiner Arbeit stehen ja vor ihm mit unumstösslicher Richtigkeit; und nur das könnte ihn dauernd stören, wenn etwa ihre Bedeutsamkeit nicht anerkannt wird, also ihre Beziehung zu den andern: aber die gütige Natur hat einem jeden braven Arbeiter die unerschütterliche Überzeu-

gung von der Wichtigkeit seines Lebenswerkes eingepflanzt. Ein Mann, welcher die Lebensverhältnisse irgend welcher Bazillen untersucht, oder Emendationen eines alten Klassikers macht, oder in einer Geschichtsperiode forscht, weiss ganz genau, was seine Arbeit wert ist und hat keine Anerkennung nötig. Was uns von bescheidenem Gelehrtenstolz erzählt wird, der alle äusserlichen Ehrungen verschmäht, das ist gar nichts Erstaunliches, sondern erscheint durchaus selbstverständlich: denn da ausser ihm und einigen wenigen Fachgenossen ja niemand über seine Leistungen urteilen kann, so müssen ihm alle Ehrungen doch töricht erscheinen, die doch eben von Leuten ausgehen, welche in den betreffenden Angelegenheiten gar nicht Bescheid wissen.

Ganz anders wird die Sache bereits, wenn der Gelehrte sich ein etwas höheres Ziel gesteckt hat, nämlich ein solches, wo nicht allein Arbeit des Intellekts in Frage kommt, sondern bereits Bewertung, Sittlichkeit und Wille. Es ist das nur in den Geisteswissenschaften möglich; denken wir etwa an einen Geschichtschreiber. Ein solcher Mensch ruft in irgend welcher Weise andere Menschen zu irgend etwas auf; soll er nicht ermatten, so muss ihm von den anderen geantwortet werden. Diese Antworten kommen in verschiedenen Formen; eine dieser Formen ist die Hochachtung und Ehrbezeugung durch die andern.

Im äussersten Masse ist das bei den höchsten Formen menschlicher Geistesbetätigung der Fall. Der Religionsstifter und Prophet, der Staatsmann und Feldherr, der Dichter und Künstler können nicht in einem weltabgeschlossenen Stübchen ohne Wirkung nach aussen leben: ihre Bedeutsamkeit ist ja ihre Wirkung. So weit Dichter und Künstler in Frage kommen, redet man da heute gern von Eitelkeit, und eine unkluge Gesellschaft, welche im Kaufmann das Ideal der

Menschen erblickt, spöttelt da über allzu starkes Selbstbewusstsein. Nun, wer nicht das Selbstbewusstsein besitzt zu glauben, dass er der Welt etwas zu sagen hat, das ihr noch keiner vor ihm gesagt hat, der ist eben kein Künstler, sondern, falls er doch etwas sagt, ein verächtliches Subjekt; und wenn er mit seinem Selbstbewusstsein recht hat, so ist es die Pflicht der Gesellschaft, nicht seine Eitelkeit zu befriedigen, sondern ihn nach Gebühr zu ehren. Es gibt grosse Reiche in der Kunst und kleine; und auch der Beherrscher des kleinsten Reiches, ein Mörike, oder ein Storm, sollte doch heute, wo die Religionsstifter und Propheten längst schweigen, als einer von denen geachtet werden, welche dem Leben seine Bedeutung geben — wie es in der Wirklichkeit mit dieser Achtung aussieht, braucht wohl nicht auseinander gesetzt zu werden.

In zwei Formen bildete sich in der neueren Zeit jene gleichgestimmte Umgebung von Dichtern und Künstlern, welche das heute einzig mögliche Surrogat für den Widerhall der gesamten Nation ist: im Italien der Renaissancezeit wie im Weimar unserer klassischen Periode die kleinen Höfe, und im Paris vor der Revolution die Salons. Die Blüte des englischen und spanischen Dramas steht in einer gewissen Beziehung zu gesellschaftlichen Bildungen, die nicht so scharf darzustellen sind, als dass sie hier als Beispiele herangezogen werden konnten; immerhin spielte auch hier die Aristokratie die ausschlaggebende Rolle.

Im heutigen Deutschland kommt die Möglichkeit von Salons in Berlin wohl nicht ernstlich in Frage. Für eine einzige Kunst haben unsere wohlhabenden Kreise ein immer beängstigenderes Interesse bewiesen, aber die ist durch keine Muse auf dem Parnass vertreten und könnte einen ästhetischen Wert uur gewinnen, wenn ein heutiger Petronius einen Tri-

malchio unserer Tage vornähme. Gewisse Ansätze zu gebildeter Geselligkeit waren in der romantischen Zeit vorhanden: ob bei dem besonderen Wesen der Deutschen auch unter günstigeren Verhältnissen Beachtenswertes aus ihnen entstanden wäre, mag schon recht zweifelhaft sein, denn schon damals machte sich das, was bei uns »Bildung« genannt wird, hier in verderblicher Weise breit. Seitdem aber kam, vornehmlich mit den sechziger Jahren, die Entwicklung des deutschen Volkes zum immer Übleren, zum grossen Teil verursacht durch die absolute und relative Verarmung grosser Teile der vornehmen und gebildeten Gesellschaft und das plötzliche Heraufkommen unterer Schichten nebst der durch diese Schichten allein bestrittenen Bevölkerungsvermehrung. Berlin hat unter dieser Entwicklung am meisten gelitten; es ist heute die amerikanischste Stadt von ganz Europa. Wenn man Albernheit als diejenige Geistesverfassung bezeichnet, welche unfähig ist, den Menschen vernünftige Zwecke zu setzen, so sind wohl die Deutschen nach den Amerikanern heute die albernste Nation; es erklärt sich das dadurch, dass die Amerikaner fast ganz, die heutigen Deutschen zu einem allzu grossen Teil Nachkommen von Menschen der untern Klassen sind, deren Lebensarbeit immer nur Mittel war für die Zwecke, welche die höheren Klassen ihnen gesetzt hatten; nun, wo sie die Zwecke selbst setzen sollen, schiebt sich ihnen naturgemäss immer das Mittel unter; da die moderne kapitalistische Gesellschaftsverfassung letztere Tendenz ohnehin hat, so muss man sich nicht wundern über die besondere Stärke der Erscheinung.*)

*) Eine Neigung zur Albernheit in der Literatur, welche den Deutschen an sich, ohne jene gesellschaftlichen Ursachen, anzuhaften scheint, erklärt sich aus der Verachtung des künstlerischen Verstandes bei uns; eine minderwertige Intelligenz scheint das zu verbürgen, was man »Gemüt« nennt und ganz besonders hochschätzt. Zu einem grossen Teil rührt daher die Sentimentalität in unserer Literatur, die wir im Leben viel weniger haben, als nach dieser anzunehmen wäre. Heines Fichtenbaum und Palme hat

Wesentlich günstiger steht in Deutschland die Möglichkeit, dass sich ein kleiner Hof neu bildet nach der Art von Carl Augusts Hofe. Warum hat sich in Weimar nicht überhaupt eine wirkliche Tradition des geistigen Lebens herausgebildet, weshalb musste alles mit Goethes und Carl Augusts Tode zu Ende sein? Unsere Klassiker hatten unsere Literatur mit einem Ruck auf eine ungeahnte Höhe gebracht, nicht in der Meinung, dass sie nun da verharren solle, sondern dass sie sich noch höher entwickele; sie empfanden sich als Sucher, nicht als Finder, als Vorbereiter, nicht als Klassiker. Wollen wir ganz wahr sein, so war ihre eigene Auffassung auch richtig. Aber es ging wie es in der Renaissance mit unserer Malerei ging: auch auf Dürer und Grünewald hätte der Höhepunkt erst kommen müssen, und da er nicht kam, so mussten sie die Höchsten bleiben. Worin die Ursachen liegen? Das ist weitläufig zu sagen. Die Art, wie sich das äusserte, liegt jedenfalls verständlich vor: einerseits Verachtung der Form, andererseits hohles Klappern mit der gewonnenen Form, endlich bei einigen der Besten, eine zu heftige Subjektivität und traurige Verhältnisse. Unter den Romantikern waren Arnim, Brentano und Werner grosse Begabungen, welche sich nicht in die Form beugen mochten oder konnten und daran scheiterten; die Schillerschen Epigonen, zu denen man auch die Schicksalstragöden rechnen muss, hatten nicht genug Begabung, die Form selber zu erringen, sondern sie nahmen sie als Handwerker herüber; zwei zum Grossen Berufene, die auch Grosses geleistet

ganz Deutschland entzückt; wer einen Preis ausschriebe, das unmöglichste Bild für die Sehnsucht zu finden, dem würde gewiss die einzelstehende Fichte oder Tanne genannt werden; Sören Kierkegaard gebraucht sie einmal sehr schön: „Wie eine einsame Tanne, egoistisch abgeschlossen und nach dem Höheren gerichtet stehe ich da." Der Gipfel der Läppischkeit ist die Beziehung zur Palme, die in der Wüste gerade so an ihrer Stelle ist, wie die Fichte im Schneetreiben. Die Araber haben ein Sprichwort, welches dichterisch eben so schön ist, wie jener Satz von Kirkegaard: „Sprich nicht, Fremder, zur Palme, denn sie antwortet dir nicht."

haben, waren Kleist und Grillparzer. Beide sind an ihren Verhältnissen gescheitert; indessen mag man doch fragen, ob im letzten Grunde nicht die eigentliche Ursache in ihrem Wesen lag; und mindestens bei Grillparzer fühlt man doch sehr, dass mancher seiner Vorzüge einen Grund habe in seinem Mangel an männlichem Willen, Freudigkeit und Stolz; er war das, was man heute mit dem literarischen Wort »müde« nennt.

Goethe wollte Grillparzer nach Weimar ziehen, und nur die grosse Anhänglichkeit Grillparzers an Wien hinderte den Erfolg seiner Absicht. Kleist wäre gern nach Weimar gekommen. Nehmen wir noch dazu Hölderlin, der sich desgleichen nach hier sehnte, so haben wir drei Dichter, die ihrer Beanlagung nach vielleicht unsere Dichtung über Schiller und Goethe hätten höher führen können, hätten sie in den günstigen Verhältnissen einer gesicherten Existenz, gebildeten Umgebung und gegenseitiger Förderung gelebt — wie viel weniger hätten Schiller und Goethe ohne ihre Freundschaft erreicht! Schon jetzt, wo sie doch alle drei verunglückt sind, haben sie in gewisser Hinsicht Vorzüglicheres geschaffen wie die Klassiker.

So reich ist auch das begabteste Volk nicht, dass es so seine hervorragenden Menschen verschwenden kann, wie es damals geschah. Die Teilnahme der Gebildeten an der Literatur, kaum geweckt durch unsere Klassiker, erlosch unter diesen Umständen schnell wieder; bei den geringen Talenten zeigte sich das im Leben der einzelnen schon, wie die Schlegel sich mit gelehrten Arbeiten abgaben, nachdem das Wenige an Dichterfeuer erloschen, und Tieck zur Belletristik zurückging, die er nie hätte verlassen sollen. So drängten sich dann die Ungebildeten auf den Parnass, und während zuerst wenigstens noch Talent, nachher wenigstens noch Wissen bei den Dichtern

vorhanden war, kam nun der öde Literatentypus vom Schlage der Gutzkow und Laube in die Höhe; an die Stelle der Kunst, oder, weniger, des Talentes oder noch weniger, der Bildung, wurde nun das politische und soziale Geschwätz auf der einen, und die naive Publikumsmache auf der anderen Seite gesetzt. Und die bedeutenden Dichter, die unter diesem Volk dann noch leben mussten, verkümmerten weiterhin: auch Hebbel hätte sich noch anders entwickeln müssen, auch Keller hätte noch weiteres schaffen können. Man kann sich gar nicht ausdenken, was geworden wäre, wenn auf Grillparzer, Kleist und Hölderlin noch Hebbel, Otto Ludwig und Keller in Weimar gefolgt wären, wenn durch drei Generationen hindurch hier Fürsten, Gesellschaft und Dichter in beständiger Steigerung und Veredelung einander gefolgt wären. Wie Schiller und Goethe in ihrem Fürsten und ihrem gebildeten Kreis den Ersatz für das fanden, was auch ihnen das übrige Deutschland versagte, so hätten es auch die anderen gefunden, die nun, durch den Mangel dieses Ersatzes, fast alle problematische Naturen wurden.

Der Naturalismus der achtziger Jahre hatte geglaubt, der Dichter könne sich mit seinem Leben in die Grossstadt setzen; damals zogen von allen Seiten die jungen Leute nach Berlin; aber es zeigte sich doch, dass auch für den naturalistischen Dichter sogar mit seinen doch geringen Ansprüchen an Geistigkeit in der Berliner Gesellschaft kein Boden war; heute ist fast alles wieder aus Berlin verflogen. Inzwischen ging die literarische Entwickelung den durch ihre inneren Gesetze vorgeschriebenen Gang weiter, und wenn nicht alles trügt, so stehen wir heute vor der Möglichkeit einer neuen grossen Kunst. Wird die ein neues Weimar finden? An der Ilm braucht es nicht zu liegen; aber es gibt ja so viele Stätten in

Deutschland, wo es möglich wäre. Oder wird sich das alte Beispiel wiederholen, dass alles sich vereinzelt und verstreut, verbittert, verkümmert und verstummt, statt in gegenseitiger Förderung, stolz durch Anerkennung, erfreuend durch Mitteilen und Schaffen das hervorzubringen, was in den Möglichkeiten der Begabungen und der Zeit liegt?





